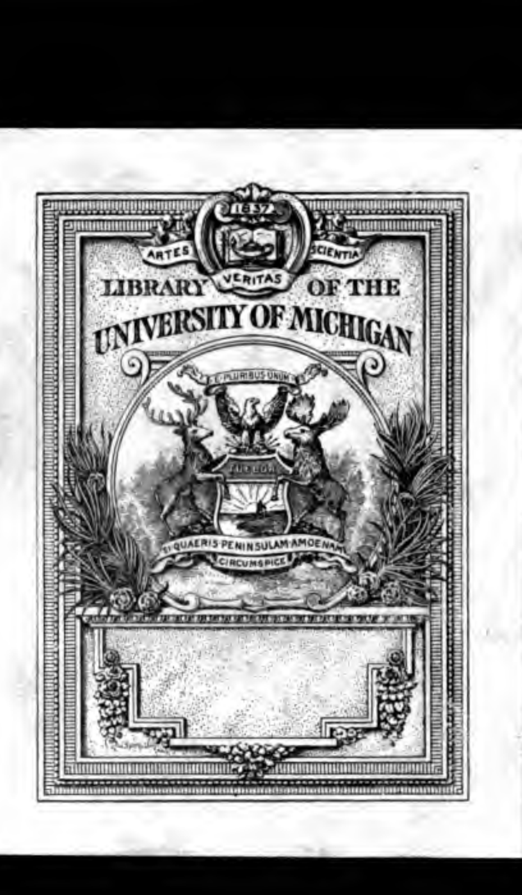



m des
Laokoon
rey



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Die Kunstform des Lessingschen Laokoon

mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar

von

Adolf Frey



Stuttgart und Berlin 1905
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Vorwort

Das Problem der durch und durch kunstmäßigen Struktur des Lessingschen Laokoon schwebte mir länger als ein Vierteljahrhundert vor. Ich betrachtete und wendete es gelegentlich. Aber ich dachte kaum daran, es jemals unter die Feder zu nehmen. Es ist nicht leicht, die Technik eines Kunstwerkes aufzudecken und präzis zu formulieren; wie schwierig ein solcher Versuch an Lessings Laokoon ist, ergibt sich wohl aus dem Umstand, daß das Problem noch nicht einmal gestellt wurde.

Praktische und theoretische Erfahrungen wiesen mir dann den Weg. Ich hatte verschiedentlich versucht, Wissenschaftliches in Kunstform zu bringen, und dadurch Lessings Verfahren genauer erkannt. Ich glaube es wenigstens und hoffe, man spüre es meiner Arbeit an, daß sie aus der Praxis erwuchs und nur entstand, weil ich von innen auf ihre Probleme gestoßen wurde.

Es handelt sich nicht um das heute im Schwange gehende Einfühlen und Einwühlen in die Herrlichkeiten eines Dichters, nicht um das Mitklingenlassen

zudringlicher überlauter Begleitung. Es handelt sich um Mache, um Technik. Ich verfolge und erläutere die Zwecke und die Mittel der Darstellung Lessings.

Das ist die Aufgabe des ersten, des Hauptteils dieses Büchleins. Der zweite bietet Beisteuern zu einem Laokoonkommentar, die wesentlich Lessings Anschauungen über bildende Kunst ins Licht rücken sollen.

Bequemlichkeitshalber drucke ich die Laokoonentwürfe, die ich in den Kreis meiner Betrachtungen ziehe, im Anhang ab.

Adolf Frey

I

Die Kunstform des Lessingschen Laokoon



I

Man sieht gewöhnlich in Lessing einen, der Beifall und Tadel gleich kühl und gelassen an sich abgleiten läßt. Ich sehe ihn anders. Gegen Aussetzungen und Verkennung war er sehr empfindlich. So sind beinahe alle, die eine scharfe Feder führen oder doch zu strengem Urteil neigen. Solche Naturen sind reizbar. Die Abstufungen und Nüancen liegen bloß in der verschiedenen Fähigkeit und Absicht, diese Reizbarkeit zu verbergen. Lessing suchte sie zu verdecken als ein Angehöriger des heroischen Friederizianischen Zeitalters. Doch zuweilen ist er außer stande sich zu halten. Seinen Kampf gegen Klotz vergiftet das bittere Gefühl, vom Gegner nicht nach Gebühr gewertet, sondern über die Achsel angesehen zu werden. Und einmal rückte er, der Bekenntnisse so schwer, so ungern ablegte, ungeschminkt heraus, als er, schon ein Vierzigjähriger, an Professor Heyne schrieb: „Was in den (Göttinger gelehrten) Anzeigen seit einigen Jahren von mir rezensiert worden, hat alles einen Ton — von dem ich es frei bekenne, daß er mich jederzeit sehr beleidigt hat."

Mehr wird ihm keine Rezension behagt haben als diejenige Herders über den Laokoon im ersten Kritischen

Wäldchen, was er auch, und es wird nicht wenig gewesen sein, im einzelnen dagegen einzuwenden haben mochte. Von dauerndem Wert wie das Buch, dem sie gilt, besitzt sie einen ungewöhnlichen Umfang, da sie, mit gleichen Lettern ins gleiche Format gedruckt, sich mit dem Laokoon bis auf wenige Seiten decken würde, was sicherlich nicht zufällig, sondern von Herder beabsichtigt war, der schon durch dieses äußere Gleichmaß einen Platz für seine Arbeit neben der Lessings beanspruchte.

Gewiß hat Lessing besonders ein Licht angemutet, das seinem Rezensenten aufgegangen war: nur ein Dichter, meint Herder, konnte den Laokoon schreiben oder doch das beste darin. „Wo Lessing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht der Kritikus: der Kunstrichter des poetischen Geschmacks: der Dichter. Wie Sophokles' Philoktet leide und die Helden Homers weinen und Virgils Laokoon den Mund öffnen und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden und der Dichter den Künstler und der Künstler den Dichter nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ist's, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich gibt, der Spencen und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen klassifiziert und poetische von der malerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters:

das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Grenzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der anderen nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt."

Gleich im Eingang des Kritischen Wäldchens deutet ein anmutiges Bild auf die seltene Vereinigung wissenschaftlicher und künstlerischer Vorzüge im Laokoon: „Der Laokoon des Herrn Lessings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen."

Herder schmälert die zierliche Lobspende, als ob sie ihn reute, durch die nachfolgenden Sätze: „Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen ἐποίησε eben die wäre, die dieser Laokoon am wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichungen immer unseren Schönheitskünstlern des Stils bleiben: ich will den Laokoon als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Kollektaneen betrachten — auch als solcher allein verdient er Betrachtung genug."

Wie reimt sich diese Äußerung, deren Schluß

übrigens nur eine Wendung Lessings wiederholt, mit der berechtigterweise berühmten Stelle wenige Seiten weiter unten? „Lessings Schreibart ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket, wir sehen sein Werk werdend wie das Schild Achilles' bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den anderen, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμένον eines vollendeten Gedanken: sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstet, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden."

Herder nimmt den energischen dramatischen Schritt wahr, den unwiderstehlichen Druck des induktiven Vorgehens, die Durchbildung und Rundung der einzelnen Abschnitte.

Sieht er auch, daß der Laokoon ein geschlossenes Kunstwerk ist?

Schwerlich, oder vielmehr: ganz gewiß nicht, trotzdem er ihn ein fortlaufendes Poem nennt. Denn sonst hätte er nicht sagen dürfen, das Buch sträube sich, die Miene des Vollendeten anzunehmen, und er wolle es als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Kollektaneen betrachten.

Der Schreibart und der Methode zulieb nennt er das Werk ein fortlaufendes Poem, nicht wegen des Aufbaus, nicht wegen der Komposition. Die sieht er nicht.

Aber vielleicht hat er sie geahnt und befand sich auf dem Wege der Erkenntnis. Da wurde ihm dieser Weg verrannt und zwar von keinem anderen als von Lessing selbst. Seine Vorrede zum Laokoon hat Herder so gut wie die Spätern irre gemacht oder ins Wanken gebracht.

II

Lessing sagt in der Vorrede zum Laokoon: „Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Räsonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken."

Man nimmt diese Auslassungen für baren Ernst.

Sie sind Ironie und verhüllter Hohn.

Während des Breslauer Aufenthaltes überströmte Lessing das wohligstolze Gefühl, in die Jahre der Reife und künstlerischen Meisterschaft eingetreten zu sein. Ihn hob das Bewußtsein, zwei Werke unter der Feder zu haben, wie Deutschland noch keine besaß: Minna von Barnhelm und Laokoon.

Wenn jemals ein Schriftsteller, so war Lessing über den Wert seiner Schöpfungen im klaren, weil alles bei ihm aus Bewußtsein, Klarheit und genauster Rechenschaftsablage entsprang. Nur äußerte sich seine wahrlich nicht geringe Selbsteinschätzung nicht in Selbstlob oder Eitelkeit, sondern wie bei seinem großen Verehrer Gottfried Keller in der Schärfe gegen andere und in eigentümlicher Selbstironie und Selbstherabsetzung, die bei herben, männlichen Naturen lediglich ein Widerschein des Vertrauens in sich selbst ist.

Die angeführten Zeilen des Laokoonvorwortes atmen Künstlerstolz, Siegesbewußtsein, Übermut, Triumph des Neuerers, der mit der Tradition gebrochen hat. Ihre wirkliche Meinung lautet ungefähr folgendermaßen: „Tausende von deutschen Gelehrten schrieben und schreiben heute noch dickleibige, unbehilfliche, schweratmige Abhandlungen über ein Nichts, über einen philologischen Krimskram, über ein paar willkürliche Wortauslegungen, wobei sie nach den Handwerksgriffen der Schulbanklogik eines aus dem anderen mechanisch deduzieren. Ich dagegen wähle ein interessantes, für alle Zeiten wichtiges Thema:

die heute verworrene und halbvergessene Grenzsonderung zwischen der Poesie und der bildenden Kunst. Ich gieße meine Gedanken und Ergebnisse in Kunstform, anscheinend so leichthin und so mühelos, daß ich mir den Scherz erlauben darf, mein Buch als eine bloße Sammlung von Studienfolgen auszugeben oder als einen Haufen zweckdienlich geordneter Notizen. Kunstmäßige Form und deutsche Gelehrte! Wie reimt sich das zusammen! Aber den Hinweis will ich doch nicht unterlassen, daß meine Beispiele aus den Quellen geschöpft sind. Das macht meinen Landsleuten Eindruck!"

Man mag das ironische Wesen, den herausfordernden Spott seiner Worte in Abrede stellen. Beweisen lassen sich solche Dinge nicht. Allein ein anderes ist nicht zu bestreiten: Lessing geht nicht mit der Wahrheit um. Wenn er nämlich behauptet, seine Aufsätze, d. h. der Laokoon, seien zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge seiner Lektüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen, so behauptet er etwas, was der Wahrheit schnurstracks zuwiderläuft.

Das strikte Gegenteil seiner Behauptung ist wahr. Das erhärten die Entwürfe zum Laokoon.

III

Die Notizen, Studienblätter und Skizzen zum Laokoon hob Lessing vermutlich auf, weil er sich ihrer als Handhaben für die vorgesehene Fortsetzung des Buches zu bedienen gedachte. Sie sind unschätzbar als Vorstufen eines Werkes sondergleichen und einer Genesis, wie sie schwerlich wieder zu belegen ist.

Keine Daten bestimmen die Reihenfolge dieser Blätter. Papier, Tinte, Handschrift erteilen keine Auskunft. Der Inhalt entscheidet über die Anordnung, wobei hinsichtlich der umfänglicheren und belangreicheren Stücke, d. h. der eigentlichen Entwürfe, nur ein sehr begrenzter Spielraum bleibt. Ich schließe mich Blümner*) an, dessen Einreihung der Entwürfe mir zusagt, weil sie mit meiner Vorstellung von der Genesis des Laokoon zusammenstimmt.

Die Struktur des Buches würde uns, selbst wenn die Entwürfe noch zu Lessings Lebzeiten bis auf die letzte Zeile verflogen und verstoben wären, unweigerlich den Schluß aufnötigen: die endgültige Form kann unmöglich die ursprünglich konzipierte, sie kann vielmehr nur das Endergebnis mehrfacher schwieriger

---

*) Laokoon, Deutsche Nationalliteratur, Bd. 69, 1. Abteilung.

Umbildungen und einer Kette geschriebener oder lediglich gedachter Vorformen sein. —

Was gab den eigentlichen Anstoß zum Laokoon? Darüber erteilt Lessing Auskunft, wobei er Gewicht darauf legt, es nicht in der Vorrede, sondern im Eingang des Buches selbst zu tun. Er sagt: „Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er (Winckelmann) auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt."

Ein Mißverständnis also des größten Archäologen der Zeit hat — nach Lessings Angabe — das Buch verursacht.

Das ist wieder nicht wahr. Die von Winckelmann vorgenommene Gegenüberstellung des Marmorwerkes und der Vergilschen Erzählung wurde erst n a c h t r ä g l i c h, als die theoretischen Grundlagen gesichert waren, in den Kreis der Behandlung einbezogen.

Nicht der erste Altertumsforscher der Deutschen veranlaßte die Konzeption, wohl aber der erste der Franzosen. Kein anderer als der Graf Caylus.

Der Laokoon hat Lessing viel Aufwand an Zeit und Kraft gekostet, viel von seinen Kunsterwägungen und Kunsterfahrungen verbraucht. Solche Werke können dem Geiste lange vordämmern, doch den Ent-

schluß zur Schöpfung löst erst ein starkes Erlebnis guter oder schlimmer Art aus, eine Offenbarung oder ein Faustschlag. Lessing mögen gewiß die schildernden Schnurrpfeifereien auf dem Parnaß seiner Tage geärgert haben. Indessen um einen so elenden Kern kristallisierten sich seine Gedanken nicht. Da lief ihm Caylus in den Weg und erregte seine hitzige Galle durch die Ungeschicklichkeit, womit er ahnungslos die Forderungen der bildenden und der redenden Kunst durcheinanderrüttelte.

Hier hatte er, was er brauchte, um rechtschaffen in Harnisch zu geraten und sich zu einer kräftigen Tat zu entscheiden. Nicht ein dürftiges Poetlein oder blasses Kathederlicht irgendwo in deutschen Landen, sondern ein weitberühmter Gelehrter war es, ein Mitglied der französischen Akademie, ein Künstler, Dichter, Reisender, Soldat, dazu aus hochadligem Geblüt. Der mußte an den Tanz!

Beweisen die Entwürfe, daß es Lessings ursprünglichem Plan fernlag, die Laokoongruppe und Winckelmanns Auslassungen über das Thema zu verwerten oder auch nur anzuführen, so beweisen sie auch, daß die Einwände gegen Caylus ganz eigentlich den Ausgangspunkt seiner begrifflichen Entwicklungen bilden. Ihr leuchtendes Feuer hat sich entzündet an den auf dem Nachlaßblatt A1c verzeichneten Beispielen aus Homer und den einschlägigen Bemerkungen des Caylus. Diese Notizen verdienen dem ganzen Nachlaß voran-

Umbildungen und einer Kette geschriebener oder lediglich gedachter Vorformen sein. —

Was gab den eigentlichen Anstoß zum Laokoon? Darüber erteilt Lessing Auskunft, wobei er Gewicht darauf legt, es nicht in der Vorrede, sondern im Eingang des Buches selbst zu tun. Er sagt: „Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er (Winckelmann) auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt."

Ein Mißverständnis also des größten Archäologen der Zeit hat — nach Lessings Angabe — das Buch verursacht.

Das ist wieder nicht wahr. Die von Winckelmann vorgenommene Gegenüberstellung des Marmorwerkes und der Vergilschen Erzählung wurde erst nachträglich, als die theoretischen Grundlagen gesichert waren, in den Kreis der Behandlung einbezogen.

Nicht der erste Altertumsforscher der Deutschen veranlaßte die Konzeption, wohl aber der erste der Franzosen. Kein anderer als der Graf Caylus.

Der Laokoon hat Lessing viel Aufwand an Zeit und Kraft gekostet, viel von seinen Kunsterwägungen und Kunsterfahrungen verbraucht. Solche Werke können dem Geiste lange vordämmern, doch den Ent-

schluß zur Schöpfung löst erst ein starkes Erlebnis guter oder schlimmer Art aus, eine Offenbarung oder ein Faustschlag. Lessing mögen gewiß die schildernden Schnurrpfeifereien auf dem Parnaß seiner Tage geärgert haben. Indessen um einen so elenden Kern kristallisierten sich seine Gedanken nicht. Da lief ihm Caylus in den Weg und erregte seine hitzige Galle durch die Ungeschicklichkeit, womit er ahnungslos die Forderungen der bildenden und der redenden Kunst durcheinanderrüttelte.

Hier hatte er, was er brauchte, um rechtschaffen in Harnisch zu geraten und sich zu einer kräftigen Tat zu entscheiden. Nicht ein dürftiges Poetlein oder blasses Kathederlicht irgendwo in deutschen Landen, sondern ein weitberühmter Gelehrter war es, ein Mitglied der französischen Akademie, ein Künstler, Dichter, Reisender, Soldat, dazu aus hochadligem Geblüt. Der mußte an den Tanz!

Beweisen die Entwürfe, daß es Lessings ursprünglichem Plan fernlag, die Laokoongruppe und Winckelmanns Auslassungen über das Thema zu verwerten oder auch nur anzuführen, so beweisen sie auch, daß die Einwände gegen Caylus ganz eigentlich den Ausgangspunkt seiner begrifflichen Entwicklungen bilden. Ihr leuchtendes Feuer hat sich entzündet an den auf dem Nachlaßblatt A 1 c verzeichneten Beispielen aus Homer und den einschlägigen Bemerkungen des Caylus. Diese Notizen verdienen dem ganzen Nachlaß voran-

gestellt zu werden. Sie gehören vor die ersten Fixierungen der Fundamentalsätze (A 1 a), die erst aus ihnen erwachsen sind.

Wie der Erstlingstrieb, das früheste Schoß einer Dichtung oder eines Bildwerkes häufig von der anfänglichen Stelle weg an eine ganz andere verpflanzt wird, so gelangte auch der ursprüngliche Ansatz zum Laokoon schließlich an einen anderen Standort und zwar an einen, wo er viel stärker wirkt, als er eingangs wirken würde, nämlich dicht vor die Gesetzestafeln des XVI. Kapitels.

Caylus als den eigentlichen Ursächer des Laokoon erklären, heißt noch nicht Lessings fernere Behauptung bestreiten, er sei durch Homers epische Technik auf seine ausschlaggebenden Folgerungen gebracht worden. Im Gegenteil. Gerade die Mißgriffe des Grafen veranlaßten ihn, die Schilderungen und Erzählungen des Epikers sich näher zu besehen. Eine frühere eingehende Beschäftigung Lessings mit Homer meldet wohl kein Zeugnis, ganz abgesehen davon, daß ungefähr erst in den Zeiten der Vorarbeiten zum Laokoon Homer in Deutschland die Oberhand über Vergil gewann.

Was nun immer den Gedanken an den Laokoon erzeugte, sicherlich wird seine Geburt und bis zu einem gewissen Stande der Entwicklung auch seine Erziehung ungefähr gleich verlaufen sein wie diejenige anderer ähnlicher Werke.

Das erste ist der schöpferische Einfall, die Eingebung, hervorspringend aus frappantem Eindruck oder sonst irgend einer Berührung mit dem im Gesichtskreis des Schaffenden liegenden Gegenstand. Dieser Grundgedanke wird verfolgt, gewendet, erweitert oder vereinfacht, geklärt, präzisiert, Stützen werden gesucht, Schlüsse gezogen. Erweist er sich als haltbar und fruchttragend, so ist die Basis der Aufgabe gesichert.

Dieses Stadium darf man im Entwurf A 1 erblicken, dem Blümner die erste Stelle anweist. Freilich sind es verschiedene Dinge, die hier unter einen Hut gebracht werden. A 1 c sind Notizen, A 1 a prägt die Fundamentalsätze des Buches und A 1 b ist eine Teilstudie, die mit ein paar Strichen den Gegensatz zwischen Schönheit und Häßlichkeit und ihrer Darstellung in redender und bildender Kunst umreißt. Bereits belauscht Lessing die Schilderungsmanier Homers und notiert sich einige schlagende Beispiele; und schon zuckt um den Namen des Caylus ein Wetterleuchten und kündet den Sturm, der später auf sein gelehrtes Haupt niedersausen sollte.

Hierauf erfolgte ein dezidierter Wurf, die Skizze A 2 bei Blümner, die wohl eine ordentliche Reihe nicht erhaltener Einzelblätter und Teilbearbeitungen voraussetzt. In dreizehn Kapiteln bewältigt Lessing den Ideenvorrat, der sich ihm über das Thema angesammelt hatte. Schließlich hat er Mendelssohns und Nicolais Befund zur Sache erbeten, um sich zu

Buch, erblicke ich in einer ausgiebigen Heranziehung Winckelmanns. Obgleich nämlich A4, gerade wie der Laokoon, die kunsthistorischen Erörterungen mit Winckelmann aufs Ende verspart und für diese Schlußpartie sogar ausdrücklich den Sondertitel „Anhang" in Aussicht nimmt, so ist doch Winckelmann auch vorher schon bei einer Reihe wichtiger Fragen herangezogen, und vor allem: seine „Geschichte der Kunst" wird, der Wahrheit gemäß, als erschienen vorausgesetzt.

Den Verzicht auf eine solche Inanspruchnahme Winckelmanns erklärt der Herausgeber bei Hempel (VI, 185 ff.) dahin, Lessing habe „aus wahrer Hochachtung vor den sonstigen großen Verdiensten Winckelmanns und seinen reichen Kenntnissen" einer Polemik mit seinem berühmten Zeitgenossen ausweichen wollen.

Das heißt m. E. einen Lessing nicht kennen.

Er konnte Gegner, bei denen nach seiner Ansicht wenig Ruhm und Ehre aufzulesen war, übersehen oder kurzerhand heimschicken. Den abgetakelten Gottsched warf er mit ein paar harten Worten zum alten Eisen. Die kunstrichterlichen Dioskuren von Zürich, die seine Fabeln gröblich angetappt hatten, fertigte er mit einer überlegenen Bemerkung ab. Aber je höher und ruhmvoller einer stand, desto stärker gelüstete ihn der Kampf. Er brannte darauf, just mit Winckelmann anzubinden. Der Respekt hat ihm vor keinem Lebenden halt geboten, auch vor Winckelmann nicht.

Ein kleiner Zug im ersten Kapitel des Laokoon dünkt mich sprechend. Lessing wiederholt, nachdem er eine längere Stelle Winckelmanns zitiert hat, aus diesem Zitat die Worte: „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet" und fügt hinzu: „Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns (d. h. Winckelmann und mir) zurückgelassen." Der sophokleische Philoktet hinterläßt nicht zweierlei Eindrücke; jedenfalls war es nicht gerade der Respekt, der Lessing diese Wendung diktierte, um Winckelmann zu sagen: Du hast den Philoktet gar nicht gelesen oder dann aber völlig vergessen.

Und wie kann man behaupten, Lessing habe die Ausführung von A4 und A5 aufgegeben, weil er einer Polemik mit Winckelmann aus dem Wege gehen wollte? Hat er doch im fertigen Buch keineswegs auf diese Polemik verzichtet. Sind die zwei ersten Seiten des ersten Kapitels und die letzten vier Kapitel etwas anderes als Polemik? Und wo steht denn geschrieben, daß die für die übrigen Kapitel in A4 und A5 geplanten Auseinandersetzungen aus einer anderen Tonart hätten gehen sollen?

Wenn ihn der Respekt nicht zurückgehalten hat, seine Belanglosigkeiten gegen Winckelmann im Kapitel XVI bis XXIX auszulegen, so hätte er ihm auch nicht verwehrt, in den übrigen Kapiteln gegen ihn aufzutreten.

Etwas anderes also muß ihn gehindert haben.

Tatsache ist, daß Lessings Laokoon mit einem

Zitat aus Winckelmanns Werk „Von der Nachahmung" beginnt, dann aber im Texte der eigentlichen Untersuchung, d. h. bis zum XXVI. Kapitel, der Name des großen Archäologen nicht ein einziges Mal mehr genannt wird. Nur im IX. und XI. Kapitel taucht er flüchtig in je einer Anmerkung auf. Lessing hat also den in A4 und A5 für Winckelmann in Aussicht genommenen Raum in einen Seitenflügel oder in eine Dependance verlegt.

IV

Der Gelehrte Lessing.

Ich beharre darauf: Ich will und muß mich im Laokoon mit Winckelmann auseinandersetzen. Je häufiger, desto besser.

Der Künstler Lessing.

Hast du denn gar so Beträchtliches vorzubringen? Ich wüßte nicht. Du wirst bei reiflicher Überlegung kaum anders urteilen können als ich.

Der Gelehrte Lessing.

Gleichviel. Ich muß mich neben ihm sehen lassen. Mein Fortkommen erforderts, meine Aussichten verlangen es.

Der Künstler Lessing.

Steck doch den Kram in Anmerkungen! Oder nimm alles in einem Anhang zusammen! Dann ist dir und mir geholfen.

Der Gelehrte Lessing.

Das geht nicht. Die Sache ist für mich zu wichtig. Du weißt so gut wie ich: man darf einen Winckelmann nicht im Gesindezimmer empfangen und nicht erst empfangen, wenn man mit den anderen fertig ist.

Der Künstler Lessing.

In einem gelehrten Werk entscheidet der Ton, nicht der Ort. Den Anhang denk' ich mir als Teil des Textes.

Der Gelehrte Lessing.

Ihn häufig angehen würde die Augen der gelehrten Welt mehr auf mich ziehn.

Der Künstler Lessing.

Die Sache hat zwei Seiten. Ich meine so: Der Laokoon soll die Schöpfung eines Kunstrichters sein. Das Antiquarische geht nur nebenher. Du bewegst dich in der Hauptsache auf einem Gebiete, das von demjenigen Winckelmanns sehr entfernt ist. Sofern du ihn aber jeden Augenblick zitierst und dir mit ihm zu schaffen machst, so werden, gesetzt selbst, daß du ihn hin und wieder mit Glück zurecht weisest, die Narren — und die Narren unter den Gelehrten sind neunundneunzig von hundert — so werden die Narren zetern: „Da haben wir's! Ohne den großen Winckelmann kann einer ein Buch über diesen Gegenstand nun einmal nicht schreiben!"

Der Gelehrte Lessing.

Von der Seite sah ich es noch nicht. So ganz unrecht dürftest du nicht haben.

Der Künstler Lessing.

Ich gebe dir einen Rat: Du machst ihm irgendwo, am besten gleich im Eingang, eine angemessene Reve-

renz, kreuzest eine kurze Weile die Klinge mit ihm und setzest dann deinen Weg fort, ohne dich weiter nach ihm umzusehen. Bist du am Ziel, dann fallt in Teufels Namen übereinander her!

Der Gelehrte Lessing.

Ich will mir's überlegen.

Der Künstler Lessing.

Aber ernstlich, muß ich bitten. Ich will dich meine unverbrüchliche Forderung klipp und klar wissen lassen: ich gebe meine lichte, festlich geschmückte Arena nicht zu antiquarischen Raufereien her. Ich habe keineswegs im Sinn, mir die abgezirkelten Fechterspiele verunstalten zu lassen. Die Waffengänge mit Spence und Caylus gehören in den Reigen meiner Spiele. Das schwergewappnete und — unter uns — langweilige Gelehrtenturnier mit Winckelmann gehört nicht dazu. Du sollst mir mein Kunstwerk nicht verderben! Ein Kunstwerk muß der Laokoon sein! Darüber kein Wort weiter!

Der Gelehrte Lessing.

Schon recht! Aber wie komme ich daran vorbei, was er in seiner Geschichte der Kunst über die Gruppe Laokoon vorbringt? Sein Buch ist seit Monaten heraus, und bis meines herauskommt, vergeht mindestens noch eben so viel Zeit. Es kann einer doch nicht über den Laokoon schreiben, ohne sich an das

zu kehren, was Winckelmann über den Gegenstand sagt. Jeden deutschen Gelehrten kann ich stillschweigend übergehn. Nur ihn nicht.

Der Künstler Lessing.

Nichts einfacher. Du behauptest, mit deinem Manuskript fertig gewesen zu sein, als er herauskam, und gibst dir die Miene, voll Vergnügen die nachträgliche Gelegenheit zu ergreifen, mit ihm über das Thema zu reden. Ob das so ist oder nicht, danach kräht kein Hahn. Und sollte wider Erwarten einer danach krähn, so läßt sich dir doch das Gegenteil nicht beweisen."

V

Was ist ein Kunstwerk?

Ich lasse Definitionen auf sich beruhn. Es fördert die Erkenntnis, wenn man in der Kunst das Treffliche den Erzeugnissen der Pfuscher und Halbkönner gegenüberstellt, besonders wo es sich, selbstverständlich innerhalb der nämlichen Gattung, um ähnliche oder gleiche Motive handelt. Allein Abhandlungen, wenigstens solche mehr untersuchender als darstellender Natur, sind gewöhnlich keine Kunstwerke. Sie können und wollen es nicht sein. Stoff und Zweck verunmöglichen es in den meisten Fällen. Und wenn zur Seltenheit einmal diese Hemmnisse behoben sind, so wird man erst noch im Ungewissen sein, wie viel an guter Schreibart, übersichtlichem Gefüge, gefälligem Ausmaß der Einzelteile u. s. w. erforderlich ist zum Anspruch: hier ist ein Kunstwerk! In den Schatzhäusern der Künste liegen dafür Muster und Normen genug, die von ihrem ewigen Glanze nichts verlieren, wenn sie noch so sehr von pedantischen Richtern und Aldermännern mißbraucht werden. In der Wissenschaft dagegen sind Kunstwerke etwas ganz Vereinzeltes, in ähnlicher Art nicht leicht Wiederkehrendes.

Von keinem Buche gilt das mehr als vom Laokoon.

Man wird also seine Kunsttugenden mit den in ihm selbst ruhenden Maßstäben messen müssen.

Der Nachlaß bekundet, daß Lessing nur auf mühevollem Wege dazu gelangte, den Traktat A2 in ein Kunstwerk umzuwandeln. Ein Mittel dazu liegt klar zutage: er ersetzte die *Deduktion* durch *Induktion*.

Blümner bemerkt in seiner trefflichen Einleitung*): „Wie Lessing dazu kam, später an Stelle der deduktiven Methode die mehr induktive Gedankenentwicklung zu wählen, wie wir sie jetzt im Laokoon und auch in den Entwürfen 3**) und 4***) vor uns haben, das wissen wir nicht; vermutlich hielt er es für wirkungsvoller, vom lebendigen Beispiel aus die Theorien zu abstrahieren (wie er ja selbst sagt, daß Homer ihn geradezu auf sein System geführt hätte), als eine trockene Schlußkette voranzustellen und nachträglich durch Exempel zu belegen."

Allerdings klärt uns kein Zeugnis über Lessings Vorgehen auf. Dennoch können wir den Grund ganz genau erraten.

Die Sache ist die: Nur die induktive Entwicklung ermöglicht ein Kunstwerk. Ohne das eine vermochte Lessing nicht zum anderen zu gelangen. Eine deduktive Abhandlung kann kein Kunstwerk sein.

---

*) Lessings Laokoon². 1880.

**) In der Ausgabe der „Deutschen Nationalliteratur" A5.

***) In der Ausgabe der „Deutschen Nationalliteratur" A4.

Alle Poetenkunst, alle Schriftstellerkunst ist Induktion. Das induktive Vermögen ist eine Voraussetzung oder vielmehr ein Bestandteil des poetischen Talentes. Ohne Induktion bleibt z. B. alle dramatische Dichtung, bleibt alle Dialektik der Leidenschaft undenkbar.

Es gibt dramatische Aufgaben, wo der Dichter sozusagen handgreiflich mit Induktion arbeitet. Das geschieht namentlich da, wo ihm eine Fülle von Argumenten zu ordnen und aufzubauen obliegt. Man vergegenwärtige sich beispielsweise in Goethes Egmont den fruchtlosen Versuch Oraniens, seinen Freund zur Flucht zu bereden. Das bedeutsamste Exempel aber dieser Art, dem ich in der deutschen Literatur keines an die Seite zu rücken wüßte, ist der fünfte Akt der Piccolomini, ein Meisterstück induktiven Streitgangs: Octavio führt immer schwerwiegendere Beweise ins Feld, Schritt für Schritt drängt er seinen Sohn aus einem Vorwerk in das andere und schließlich in die Hauptschanze zurück und macht ihm endlich auch hier die Position unmöglich.

Niemals, weder in der Ruhe noch im Strudel der Begegnisse, wird jemand, selbst wenn er die Gabe dazu besäße, seinen Gegenpart mit einer dermaßen geordneten Folge der Gründe zu überzeugen versuchen. Diese Folge ist eine künstliche oder richtiger: eine künstlerische.

Den Weg vom Unerheblichen zum Bedeutenden, vom Einzelnen zum Ganzen, vom Besonderen zum

Allgemeinen beschreitet der Poet, weil dieses Vorgehen einen Reiz auf die menschliche Seele ausübt, den Reiz alles Entstehens, Entwickelns und Werdens, den Reiz der folgerichtigen und darum begreiflichen Überraschung und Entdeckung, den Reiz der Spannung.

Die seltsame Mischung von bohrender Forscherlust und Draufgängertemperament, von kaltem Kunstverstand und dramatischem Ungestüm wies Lessing zur Induktion. Das waren die Bewegungen, die seiner geistigen Muskulatur behagten. Schon früh strebte er danach, diese seine Fähigkeit auszubilden, indem er verwickelte Komplexe spielend aufzulösen und durch Fragen anscheinend mühelos zu erledigen suchte. Stets betrachte ich mit einer gewissen Bewunderung seine Vorrede zur Übersetzung von Marignys „Geschichte der Araber", obgleich ich mir nicht verhehle, daß die virtuosen Paradeauslagen des eben in der französischen Fechtschule sich Übenden noch etwas Aufdringliches haben. Da heißt es unter anderem: „Der Herr D. Baumgarten legt in dem 34sten Stücke der „Hällischen Anzeigen" vom Jahre 1751 unserem Verfasser dreierlei zur Last. Er erinnert Verschiedenes wegen seiner Quellen, er beschuldiget ihn einer Zerstümmelung seiner Geschichte, er gibt ihm die augenscheinlichsten und größten Fehler Schuld. Ist wohl noch ein viertes Stück übrig, den Charakter eines elenden Geschichtschreibers vollkommen zu machen?

Der erste Punkt betrifft die Quellen. „‚In der Geschichte der Araber‘, sagt der Herr D., ‚sind zwar D. Herbelot und die Übersetzung von Ockley und Elmacin seine besten Quellen, doch verachtet er den Ersten auf Renaudots Versicherung bei aller Gelegenheit und zieht dieses Letztern weit unrichtigere Erzählungen den Nachrichten des Erstern vor, den Andern aber verschweigt er sorgfältig und führt den Alvakedi an dessen Statt an, ohnerachtet er bei der gänzlichen Unfähigkeit, arabische Schriftsteller zu Rate zu ziehen, aus Assemanni, Schultens, Salens und Anderer Arbeiten richtigere und fruchtbarere Hilfsmittel entlehnen können.‘ Hier liegen in der Tat eine Menge Beschuldigungen beisammen, welche aber so ineinander verwickelt sind, daß ich fast nicht weiß, wie ich ordentlich darauf antworten soll. Ich will es durch Fragen versuchen. Ist es denn nicht wahr, daß die orientalische Bibliothek des Herbelot ein Werk ist, wo man fast auf allen Seiten Fehler und Widersprechungen antrifft? Ist denn Renaudot der Einzige, der dieses gesagt hat? Muß man ebenso stark in den orientalischen Sprachen sein, als Herbelot war, um seine Unrichtigkeiten wahrzunehmen? Oder fallen nicht unzählige schon einem jeden Lesenden, wenn er ihn nur mit sich selbst vergleicht, in die Augen? Haben nicht Sale und Ockley

schon Unzähliges an ihm ausgesetzt? Und ist es denn wahr, daß ihn Marigny bei aller Gelegenheit verachtet? Bedient er sich nicht seiner Nachrichten an sehr vielen Stellen? Tut er etwas anders, als daß er, nach Maßgebung des Renaudots, in der Vorrede erinnert, man habe ihn mit Behutsamkeit zu lesen, weil er nicht selbst die letzte Hand an sein Werk habe legen können? Ferner, wo zieht denn Marigny die Nachrichten des Elmacins den Nachrichten des Herbelots vor? Ist dieses nicht eine offenbar falsche Beschuldigung? Macht er jenen in seiner Vorrede auf Versicherung seines Renaudots nicht weit verdächtiger als diesen, indem er ihn als eine von den falschen Quellen anführt, aus welcher Herbelot verschiedene Irrtümer geschöpft? Woher weiß man, daß er die Schriften eines Assemanni, eines Schultens, eines Salens ganz und gar nicht gebraucht? Vielleicht weil er sie in der Vorrede nicht anführt, oder weil er den Rand nicht mit Zitaten angefüllt hat? Ist es denn wahr, daß Herbelot, Ockley und Elmacin seine besten Quellen sind? Sind denn Renaudot, Abulpharagius selbst und andere, die er sich weit mehr als jene zu nutze gemacht hat, nicht ebenso gute Quellen? Ist es denn seine Absicht gewesen, alles zusammenzutragen? Das einzige, was unter allen diesen Beschuldigungen Grund hat, ist dieses, daß er den Alvakedi anstatt des Ockley angeführt hat. Doch auch hierin ist er zu entschuldigen; denn da er

seine Unwissenheit in der arabischen Sprache nicht leugnet, so kann er es unmöglich aus Stolz getan haben, um den Leser zu überreden, als habe er selbst die Handschrift dieses Geschichtschreibers zu Rate gezogen; er muß es vielmehr deswegen getan haben, um ohne Umschweife sogleich den eigentlichen Währmann seiner Erzählungen anzuführen. Gesetzt aber, er hätte es aus Eitelkeit getan, so würde mehr sein moralischer Charakter als die Güte seiner Schrift darunter leiden. Und ist es denn so etwas Unerhörtes, wenn ein Gelehrter seine nächsten Quellen verschweigt, und wenn er sich wohl gar Mühe gibt sie so wenig bekannt werden zu lassen als möglich?"

Lessing zählte etwas über vierundzwanzig Jahre, als er diese in die Hallischen Anzeigen eingewickelte Preßwurst mit so viel Eleganz — mit ein wenig forcierter Eleganz — in zierliche Scheibchen schnitt und gewandt vorlegte.

Warum schob er, an Kunst und Kraft gereift, ein Dezennium später seine Gedanken über die Grenzen der Poesie und Malerei zuerst in einen deduktiven Traktat zusammen?

Man könnte sich's ungefähr so denken: einfacher und schulgemäßer, erleichterte das deduktive Procedere die Durcharbeitung und Durchdringung der Materie. Es verbürgte eher die Sicherheit der Fundamente. Es gewährte die Gewißheit, in der Wahrheit zu stehn. War sie erreicht, so ließ sich immer noch umbauen.

Schon damals, als er den beiden Berliner Freunden den Entwurf A 2 unterbreitete, hatte Lessing ein Kunstwerk geplant. Mendelssohn macht nämlich zu einer Stelle des ersten Kapitelchens die Bemerkung: „Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu tun, von der deutlichsten Erkenntnis abgeteilet werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur, wovon er zu abstrahieren hat. Es sind also bloß

negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst sein können.“ Ersichtlich antwortet der Schluß auf eine mündliche oder (jetzt verlorene) briefliche Äußerung Lessings. Sie wird die Absicht ausgedrückt haben, das Vorhandene zu einer Kunstschöpfung umzumodeln.

Ich finde mich nicht leicht darein, daß sein auf Induktion gestellter Sinn den Laokoonstoff erst nach dem methodischen Meßholz geschichtet haben soll, daß nicht gleich der erste Wurf lebhafte, dramatische Gebärde zeigt, daß es der Arbeit fast völlig an Steigerung und Überraschung gebricht, auf die er doch sonst allenthalben lossteuert.

Ich erkläre es mir aus der Sprödigkeit des Gegenstandes, die er nicht gleich von Anfang zu bemeistern vermochte.

Was man unter der Marke A1 zusammengepfercht hat und der fünffach umfänglichere Entwurf A2 enthalten wesentlich das nämliche Material, nämlich 1. den Nachweis der aus der Verschiedenheit des künstlerischen Materials erwachsenden Verschiedenheit der bildnerischen und der poetischen Technik; 2. die Beispiele aus Homer; 3. die Polemik gegen Caylus.

Dieser Vorrat ist, abgesehen von dem wenigen, was Lessing später fallen ließ, in A2 lediglich vermehrt durch den Hinweis auf den undichterischen Vortrag im Neuen Testament und auf Milton, den zu

verteidigen der böse Angriff des Grafen Caylus nahegelegt hatte.

Über dem Gewebe seiner Arbeit brütend, hat sich Lessing das Besondere und Begrenzte seiner Hilfen klar gemacht. Ich denke, es geschah nicht von heute auf morgen. „Die Exempel aus Homer sind unschätzbar, denn sie sind unwiderleglich. Sie entscheiden die Schlacht. Nur leiten sie die Schlacht nicht ein. Dazu sind sie allzu wuchtig. Ich muß sie möglichst spät ins Treffen führen, sonst ist es um Entwicklung und Spannung getan. Und dann: es sind lauter Vorwürfe, die sich entweder ausschließlich für dichterische oder ausschließlich für bildnerische Behandlung eignen. So lassen sich aus ihnen die Gesetze der einen oder der anderen Kunst trefflich herleiten. Aber sie werfen auf die Grenzen dieser beiden Künste gleich ein gar zu helles Licht. Ich bedarf eines Exempels, das mir einen langsamen Gang gestattet, wobei ich bequem dies und das, was an meinem Wege liegt, aufraffen könnte; eines Exempels, das nicht sofort das entscheidende Wort verlangt, sondern lediglich Andeutungen und Ausblicke erlaubt; eines Exempels, das vorerst nur spannt und stutzig macht, nicht aber ohne weiteres das Rätsel löst. Wo ist das zu finden? Offenbar nur in einem Gegenstand, den sowohl der Künstler als auch der Dichter behandelt haben."

Was er suchte, fand er nicht bei Homer, wohl aber bei Vergil: das Laokoonmotiv.

Oder genauer gesagt: er fand es bei Winckelmann. Winckelmann hat nicht die Konzeption des Buches veranlaßt, doch er hat Lessing das unvergleichliche Demonstrationsobjekt in die Hand gegeben.

Lessing kannte Winckelmanns Gegenüberstellung Vergils und der Laokoongruppe schon bei der Niederschrift von A2. Das ergibt dort die Entlehnung der Stelle aus Winckelmanns Erstling „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst": „daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck". Doch der Gedanke, mit Winckelmanns flüchtiger Konfrontation der Vergilschen Erzählung und der Laokoongruppe zu wuchern, muß ihm erst nachträglich gekommen sein.

Es war ein seltener Glücksfund. Er entschied für die Kunstform und damit für die Unsterblichkeit des Lessingschen Laokoon.

Ein weltberühmtes Marmorwerk und ein weltberühmtes Dichterwort verkörpern das Problem des Buches, den Unterschied zwischen den beiden Künsten! Jetzt durfte Lessing die Fesseln der Methodik abschütteln und sich der Demonstration bedienen, der Demonstration an weithin leuchtenden Objekten! Immer von neuem ließen sich die Plastik und die Poetenverse gegeneinanderstellen, immer wieder in neue Beleuchtung rücken!

Im selben Körbchen glänzte neben dem großen Fund noch ein Häuflein kleiner. Sie verhalfen der

vorher dürftigen Gestalt des Entwurfes zur Fülle, seinen herben Umrissen zur Ründe. Das Schreien bei den Griechen und Modernen; die schöntypische Kunst der Hellenen und der moderne Realismus; der höchste Affekt und das Transitorische; die ethischen und technischen Besonderheiten des Sophokleischen Philoktet; die Frage der zeitlichen Priorität zwischen den drei Bildhauern und Vergil — das waren freilich insgesamt nur Keime und Ansätze, und nur einem Lessing war es verliehen, sie auszubilden. Aber sie lagen doch alle hübsch beieinander und waren von gleichem Herkommen.

Der ausschließlich Gelehrte triumphiert, wenn er mächtige Geschwader von Beispielen, Belegen und Gewährsmännern vor sich herschiebt. Der Künstler liest aus. Er beschränkt sich auf ein schlagendes Exempel und dessen Gegenspiel. Er läßt die Erscheinung und ihren Kontrast wirken: durch ihr bloßes Vorhandensein hellen sie auf, erleichtern die Erläuterung und kürzen sie zugleich.

Einmal Herr der köstlichen Demonstrationsobjekte, durfte Lessing nach Gutdünken anschauend verweilen, nach Gutdünken sich in Erörterung und Lehre ergehn. Sein größter Vorteil jedoch war, daß er anscheinend mit irgend einer Nebensache beginnen und ebenso anscheinend nach freier Wahl den Weg fortsetzen konnte.

Damit war der Induktion das Tor aufgetan.

VII

Jetzt erst fing die eigentliche Mühsal an. Es galt, den Bau A2 beinahe auf den letzten Stein niederzureißen und nach einem neuen Plan aufzuführen. Hier handelte es sich, wenn in solchen inkommensurablen Dingen ein Wort auch ohne Zeugen statthaft ist, um das schwierigste Formproblem, das Lessing Zeit seines Lebens sich gestellt hat, um ein Formproblem, das nur sein einziges Organisationstalent und unverdrossenster Künstlerernst zu bezwingen im stande waren.

A4 und A5 versuchen den Stoff gemäß den Bedürfnissen und Ansprüchen der Demonstration und Induktion neu zu gruppieren und umzukomponieren. A5 ist ganz vorwiegend Kompositionsskizze, die solche Abschnitte, die mit der Neuordnung nicht zusammenhangen, wie z. B. den geschlossenen Komplex der Fundamentalsätze, unberücksichtigt läßt. Doch beginnen beide Entwürfe mit dem Zitat aus Winckelmann.

Lessing behauptet, Winckelmanns mißbilligender Seitenblick auf Vergil und seine Vergleichung des leidenden Philoktet mit dem leidenden Laokoon habe überhaupt die Gedankenreihe des Buches in ihm wachgerufen, und er schreibe diese Gedanken in der Ordnung nieder, wie sie sich bei ihm entwickelt hätten.

Doch nun hält er inne, besinnt sich gleichsam auf sich selbst und darauf, daß er vorher noch allerlei vorzubringen hat. Er retardiert. Gleichsam zur Erholung betrachtet er lange und sehr genau den Sophokleischen Philoktet und überträgt hierauf die Führung seiner Sache im wesentlichen dem Bildhauer und dem Dichter selbst, indem er ihre Techniken zugleich mit ihren aus dem Material abgeleiteten generellen Unterschieden zu untersuchen beginnt. Dann ruft er Spence und Caylus auf die Bühne und überführt sie als Verblendete, die Dinge zu beurteilen sich erkühnten, von denen sie nichts verstehen. Damit endet der zweite Akt. Die Kapitel XIII bis XVIII bilden den dritten: die Irrlehre wird zu Boden gestürzt, der Held, d. h. die richtige Einsicht, triumphiert. Nachher staut sich die Handlung, der Siegesgang verlangsamt sich, noch einmal vermag sich der Gegner anscheinend etwas zu erholen, bevor er völlig niedergeworfen wird. Um beim Bilde zu bleiben: Lessings erlesene Kunst offenbart sich besonders darin, daß er für den vierten Akt etwas überaus Reizendes und Fesselndes aufspart, nämlich die Betrachtung der Art, wie Homer den Schild des Achill behandelt, und die Kontrastierung seiner Kunstübung mit der geringwertigern des Vergil. Das ist das Prachtstück, womit er die Überraschung des dritten Aktes zu übertrumpfen versteht. Auch dieses überbietet er noch, indem er die für die Poetik seiner Tage wichtigste Frage aufrollt, nämlich die nach der Darstellung des Schönen

und Häßlichen in Poesie und Malerei. Im XVI. Kapitel hatte der Theoretiker geurteilt, der Dichter dürfe körperliche Schönheit nicht schildern. Jetzt beweist der Praktiker: er kann sie gar nicht schildern, kann überhaupt nicht schildern.

Eine besondere Weisheit der Komposition liegt darin, daß zwischen den entscheidenden Sätzen des XVI. und den nicht minder wichtigen des XX.—XV. Kapitels das mehr archäologische und anschauliche Schildthema eingebettet ist, so daß also der Schild des Achill und der des Äneas die beiden umfänglichen und belangreichen Erläuterungsgruppen trennen.

Meisterlich ist auch die Einbeziehung und Eingliederung gewisser Materialien, die dem ersten Blick für die Entwicklung des Themas überflüssig, wenn nicht gar hemmend erscheinen, die Lessing aber der Förderung seines Endzweckes aufs geschickteste dienstbar macht. Hierher zählt unter anderem die Musterung des Philoktet, die Kontroverse, ob die besondere Wendung des Laokoonmotivs, daß die Schlangen Vater und Söhne in einen Knoten schlingen, den Bildhauern oder Vergil zufällt, der Disput mit Spence und Caylus. Es bleibt bewundernswürdig, wie Lessing während der im VII. Kapitel anhebenden Fehdegänge mit den beiden Gelehrten, mit Listen fechtend gleich dem Helden Dietrich, unbeirrt seinem Ziele zudringt, den Weg niemals aus dem Auge verlierend, und wie er nur so im Vorübergehn mit

ein paar scharfen Hieben seine Meinung behauptet über den Unterschied zwischen Kultbild und reiner Kunstschöpfung. Weit entfernt, bloße Statisten zu sein, müssen Spence und Caylus als Kontrastfiguren zu Lessing selbst wirken.

Einen anderen, nicht nur in Lessings Tagen, würden solche Fehden zum Stillstand oder aus der Richtung bringen, es wäre denn, daß er sie in Anmerkungen ausföchte. Allein Lessing erledigt in den Anmerkungen nur das, was zur Not auch fehlen könnte. Sie sind wesentlich Literaturnachweise oder vielleicht richtiger: sie sind Ausweise seiner Literaturkenntnis.

Was er übrigens als nicht im striktesten Sinne zur Sache Gehörendes einzuschieben hat, wie z. B. die Charakteristik der altgriechischen Idealkunst und die Zergliederung des Philoktet, das lädt er hauptsächlich im ersten Drittel des Buches ab, um nachher, wenn es zur Entscheidung kommt, ungehemmt ausholen zu können. Vom XV. Kapitel an schnürt er die Gedanken in umfängliche, kräftige Büschel zusammen und läßt den Eindruck des einigermaßen Zerfaserten, der vorher an einigen Stellen fühlbar wird, nicht wieder aufkommen.

Ein gut Teil Berechnung ist auch die Auslese der Gegner. Lessing geht an den namenlosen und halbberühmten Archäologen seiner Zeit vorbei und fordert nur die gefeiertsten heraus, den ersten der Deutschen,

den ersten der Franzosen, den ersten der Engländer. Dabei ist seine Position insofern die günstigere, als er die Altertumsforscher, deren Stärke naturgemäß überwiegend in historischer Kunde und Betrachtung wurzelt, in ästhetischen Dingen examiniert und ihre gelegentlichen kunstrichterlichen Gebrechen aufs Strengste rügt, ohne ihre übrigen Leistungen auch nur annähernd nach Gebühr zu würdigen. Wenigstens mit Spence und Caylus springt er in dieser Weise um, so daß nun der Franzose, zweifelsohne ein sehr verdienter Gelehrter und nicht gewöhnlicher Geist, in der Vorstellung der gebildeten Deutschen, die ihn nur aus dem Laokoon kennen, eine armselige, seinen wirklichen Verdiensten unangemessene Figur macht, über die langeher jeder Gymnasiast die Nase rümpft.

Hinter dieser Einseitigkeit steckt neben dem patriotischen Aberwillen gegen die anmaßende Geisteshegemonie der Welschen auch ein künstlerisches Prinzip: der Träger einer falschen Lehre soll von vornherein von oben herab behandelt und degradiert werden. Und wenn nicht ein künstlerisches Prinzip, so waltet hier die Leidenschaft der echten Künstlerseele, die zwar über das an anderen begangene Unrecht zu Ehrenrettungen aufflammt, selber jedoch mit den Widersachern und Widerparten nicht zum Glimpflichsten fährt.

Der Ästhetiker Winckelmann bietet wenig Blößen. So wirft Lessing dem Archäologen den Fehdehand=

schuh hin. Er hat in diesem Kampf sich nicht eben mit Ruhm bedeckt. Ich wenigstens wünschte außer der üblen an seinem Vetter Mylius verübten Totengräberei nichts so gern aus seinen Schriften weg wie die letzten Kapitel des Laokoon.

Eine der Künste und Feinheiten im Buche beziehe ich auf Winckelmann und sein Verhältnis zu Lessing. Dieser spielt im IX. Kapitel den kunstsinnigen Dilettanten gegen den gelehrten Archäologen, den Ästheten gegen den im Stoffe versinkenden Historiker aus. „Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht; so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich, als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zum großen Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden."

Diese Auslassungen beabsichtigen, den Chor der zünftigen Archäologen zu geschweigen, denen es mög-

licherweise einfiel, Lessing den Meisterbrief abzuverlangen. Auch gegen Winckelmann wollte er sich damit decken, der, unerreicht an Kenntnis selbstbesichtigter Denkmäler und an dämonischer Intuition, leicht sich aufs hohe Roß setzte und diejenigen abkanzelte, die sich in den Bezirk getrauten, worin er als Meister und Muster gebot.

Orientierende Hinweise auf das Kommende, zusammenfassende Rückblicke, kräftige Betonung des Gedankenganges und entschiedene Beleuchtung der einzelnen Wegstrecken und Etappen erzielen den Eindruck der Sorgfalt, leicht aber auch den des Schulmäßigen und peinlicher Mühsal. Sie sind unkünstlerisch. Sie vereiteln die leisen Überraschungen und die erfrischenden Lichter der Induktion. Darum hat Lessing die logischen Verkettungen im Laokoon meistens nur schwach markiert und namentlich an den Kapiteleingängen selten Wegweiser aufgestellt.

Aus dem nämlichen Grunde setzte er in den ganzen Laokoon sozusagen kein für das Auge unterstrichenes, d. h. gesperrt gedrucktes Wort; nur im Anfang des II. Kapitels stehen vier, wovon zwei einem Zitat angehören. Unterstreichungen sind lehrhaft, nicht künstlerisch. Im Entwurf A2 dagegen sind die hervorstechenden Begriffe überall unterstrichen.

Man empfand früh den Anreiz, auf besonderem Blatte Lessings leichte Linien nachzuziehen und zu verdicken, anscheinend undeutliche Übergänge zu verstärken. So schon Christian Garve in seiner mit Herders fast gleichzeitigen Besprechung des Laokoon*).

---

*) Abgedruckt bei Blümner, Lessings Laokoon², 1880, S. 683 ff.

Seine Aufdröselung der logischen Verknüpfungen ist mustergültig. Aber sie beweist, daß man ein Werk meisterlich analysieren und dennoch seine künstlerischen Qualitäten übersehen kann. Sie beweist, daß die logischen Zusammenhänge des Laokoon erkennen noch nicht heißt, seine künstlerischen Tugenden erkennen. Sie ist ein Beleg dafür, wie schwer der bloße Logiker einem Kunstwerk beikommt. Künstlerisch zu denken ist eben selten seines Amtes.

Logik und Folgerichtigkeit setzen wir bei jeder Arbeit eines vernünftigen Menschen als selbstverständlich oder doch als das gewöhnliche voraus. Bloß weil sie logisch ist, ist eine solche Arbeit noch kein Kunstwerk. Auch die ungezählten Arbeiten sind es nicht, die — man denke z. B. an die juristische Literatur — dem Laokoon logisch nicht nur ebenbürtig sind, sondern, wenigstens für den ersten Blick, weit durchsichtigere Struktur, Fugungen, Bindungen, Übergänge besitzen.

Garve sagt: „Keine Werke sind so fähig, uns über die Art der Operationen der menschlichen Seele aufzuklären als die, wo uns nicht die Ideen, nachdem sie hervorgebracht und in ein gewisses vollständig scheinendes Gebäude geordnet worden, bloß gezeigt werden, sondern wo wir sie selbst hervorbringen sehen. Fast jeder Mensch, der selbst denkt, muß eine Erfahrung bei sich gemacht haben, die, wie mich deucht, auch die Werke unseres Verfassers bestätigen.

Es gibt eine gewisse Veränderlichkeit der Meinungen, eine Art von Widersprüchen, deren nur ein solcher Kopf fähig ist. Wenn man das Vergnügen zu denken einmal genossen hat, wenn man im stande ist, es sich zu verschaffen, so ist man immer bereitwilliger, eine neue Reihe von Reflexionen anzufangen, als sich seiner alten wieder zu erinnern. Ohne daran zu denken, wo uns diese Reihe hinführen könnte, überlassen wir uns bloß dem Hange und der Beugung, die unsere Ideen nahmen. Kommen wir an demselben Ziel an, wo wir ehemals auf einem anderen Wege, von einer anderen Seite hintrafen: gut, wir freuen uns, unsere ehemaligen Meinungen als alte Freunde unvermutet wieder zu finden und empfangen sie mit desto brünstigerer Zuneigung. — Aber wir suchen sie nicht auf, wir sind nicht zum voraus schon vorbereitet, keine anderen Ideen aufzunehmen, als die sich zu denselben passen, wir sind nicht unzufrieden, wenn wir die Wahrheit in einer anderen Gestalt wieder treffen, als in der sie sich uns ehemals darbot. Um auf dem Wege des Raisonnements gleichförmig fortzugehen, ist notwendig, sich schon das Ziel, wo man hindenkt, vorgesteckt zu haben; es immer im Gesicht zu behalten und seine ganzen Ideen dahin zu lenken, wo sie am Ende eintreffen sollen. Aber eben das ist der Weg, sich ewig in einen engen Kreis von Begriffen einzuschließen, sich aller Mittel, Vorurteile abzulegen oder neue Wahrheiten zu entdecken, zu benehmen und Irr-

tümer zu verewigen, die sonst nur Einfälle gewesen wären. — So wie die Übereinstimmung in den Meinungen mehrerer Personen beinah sobald wegfällt, als diese mehreren Personen nicht bloß nachsprechen, sondern wirklich denken, so ist gemeiniglich diese völlige Übereinstimmung mit sich selbst nur alsdann möglich, wenn man über jede Sache nur einmal denkt und einmal gemachte oder angenommene Grundsätze ewig zu dem Maße aller seiner künftigen Einsichten und Urteile macht.

Dieser freie, ungehinderte, zügellose Lauf der Meditation, diese mehr auf Geratewohl als zu einem besonderen Entwurf angefangene Untersuchung, diese Entwicklung der Ideen durch ihre natürliche Fortschreitung ohne vorher bestimmten Endzweck, diese Erweiterung des Plans mit jeder Stufe der Entwicklung: mit einem Worte, diese vor den Augen des Lesers selbst angestellte Untersuchung, die ist der Charakter beinahe aller Lessingscher Werke und auch dieses insbesondere. Wenn sich in einem reichen Kopfe aus der Menge von Vorstellungen, die in demselben schlummert, eine hervorhebt, so wirft sie auf einmal einen Glanz auf eine ganze Reihe anderer, die er alsdann erst gewahr wird. Von dieser Entdeckung gereizt und durch das Vergnügen des Arbeitens selbst, mehr als durch irgend eine Belohnung der vollendeten Arbeit selbst, angetrieben, bringt er die Begriffe so nacheinander zur Klarheit, wie eine zuerst auf die andere ihr Licht fallen ließ. Sein Buch wird eine

Erzählung seiner eigenen Veränderungen. — Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, wird für den Leser, der auch die Operation kennt, die hier vorgeht, der selbst zuweilen die Versuche macht, die er hier ausgeführt sieht, für den wird das Buch wichtiger sein als ein ausgearbeitetes, ganz vollendetes Werk von längst gesammelten Ideen. Nicht der Nutzen der Sachen, selbst nicht die Richtigkeit der Begriffe, sondern die Kraft der Seele, mit der sie hervorgebracht werden, wird ihn für den Schriftsteller einnehmen; er findet in ihm ein Muster seines Nachdenkens, wenn er auch keine Prinzipia zu demselben finden sollte."

Schlagend ist hier der Eindruck der Induktion und insbesondere der von Lessing gehandhabten Induktion getroffen. Aber merkwürdig: der Popularphilosoph, der als ein Liebhaber planer und überlegter Konstruktion Lessings scharfgegliederten Aufbau bewundert, er hält die Arbeiten des großen Zeitgenossen und auch den Laokoon für eine Art von Improvisation. Die Ideen, denkt er, strömen ihm rasch und in Fülle zu; er hat eigentlich nicht viel anderes zu tun, als sie in der glücklichen Folge, in welcher sie sich einfinden, zu Papier zu bringen, allerdings in einem vollendeten Stil. Er stellt sich Lessings Arbeitsweise als eine Reihe vergnüglicher Entdeckungen vor: „Wenn sich in einem reichen Kopfe aus der Menge von Vorstellungen, die in demselben schlummert, eine hervorhebt, so wirft sie auf ein=

mal einen Glanz auf eine ganze Reihe anderer, die er alsdann erst gewahr wird. Von dieser Entdeckung gereizt und durch das Vergnügen des Arbeitens selbst mehr als durch irgend eine Belohnung der vollendeten Arbeit selbst angetrieben, bringt er die Begriffe so nach einander zur Klarheit, wie eine zuerst auf die andere ihr Licht fallen ließ." Dementsprechend faßt er den Laokoon auf als eine „mehr auf Geratewohl als nach einem besonderen Entwurf angefangene Untersuchung" und nimmt an, Lessing habe seine Ideen „ohne vorher bestimmten Endzweck durch ihre natürliche Fortschreitung" entwickelt. In seiner Auffassung beirrt ihn auch nicht die Unmenge des von Lessing verwerteten und in den Laokoon hineinverarbeiteten Materials, obgleich ihn doch die kürzeste Überlegung hätte stutzig machen und ihm die Augen hätte öffnen müssen darüber, daß nur die sorgfältigste Raumberechnung und ein vielfaches Übergehen des schon vorhandenen Gefüges ein solches Verfahren ermöglicht. Er kann sich's nur so erklären: das berückende, bergbrunnhaft schießende und immerfort die blanksten Wellen schlagende Leben kann nur Ursprüngliches sein, Eingebung, erster Wurf, nicht aber Berechnung, Abzweckung, Kunst. Er stellt sich vor: „Lessings Denkprozesse vollziehen sich anders als die der übrigen Menschen. Er besitzt einen freien, ungehinderten, zügellosen Lauf der Meditation, den andere nicht haben".

Garve hat recht, soweit er den durch Lessings Darstellung erzielten Effekt schildert. Doch wie diese Darstellung zu stande kam, das sieht er nicht, ahnt er nicht.

Alle logischen Köpfe wickeln die Denkfunktionen in gleicher Weise ab, vorausgesetzt, daß das Denkobjekt ihrer Begabung angemessen ist. Der Unterschied liegt lediglich in Tempo, Intensität und Ausdauer. Und dieser Unterschied ist nicht immer ein Gradmesser des Talentes. Manche unproduktive Leute klettern mit verblüffender Behendigkeit an den logischen Turngeräten auf und ab, während zuweilen just solche, die Eigenes aus sich herauszufördern haben, nur mühsam und nach wiederholten Anläufen vom Fleck und ans Ziel kommen.

Lessings Denkprozesse spielten sich ab wie die anderer Menschen. Die Heerscharen seiner Ideen sind ihm nicht in der lichten Folge erschienen, in der er sie an uns vorüberziehen läßt. Nicht von ungefähr weist er nachdrücklich und mehrmals darauf hin, daß er reiflich und wiederholt über eine Sache nachgedacht habe. Nicht vor Vertrauten bekennt er das, sondern vor der Öffentlichkeit. Er sagt im zweiten Anti-Goeze: „Mein Stil spielt mit der Materie oft um so mutwilliger, je mehr ich erst durch kaltes Nachdenken derselben mächtig zu werden gesucht habe". Er gesteht sein Mißtrauen gegen seine ersten Gedanken: „Und wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen

des bösen Feindes halte, so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind und daß das beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine ersten Gedanken sind gewiß kein Haar besser als jedermanns erste Gedanken, und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause".

Man darf hinzufügen: wie oft hat er geirrt! wie viel Übereiltes, Schiefes, Unhaltbares steht allein im Laokoon!

Er besaß eben nicht nur den Mut, er besaß die Verwegenheit des Irrtums.

Es ist zweierlei, einen Stoff denkend zu bewältigen oder das Gedachte zu formulieren. Hier setzen die eminenten Unterschiede der Begabung ein. Es gibt gescheite Menschen, denen es schwer fällt oder gar versagt bleibt, eine Gedankenfolge faßlich zu entwickeln, während andere, vielleicht weniger ursprüngliche, das mit Leichtigkeit vollbringen.

Es mögen Schriftsteller den einzelnen Gedanken subtiler ausschleifen und fazettieren als Lessing. Im Auseinanderfalten, Entwickeln, Weiterführen hat er seinesgleichen nicht.

Man pflegt diese Gabe als einen Ausfluß seines dramatischen Vermögens anzusprechen. Mit Unrecht. Schiller z. B., der kräftigere Dramatiker und größere Philosoph, besitzt davon kaum mehr als hundert andere. Vielmehr handelt es sich hier um eine eigen-

artige und einzigartige Fähigkeit, den Stoff zu organisieren.

Nicht nur im Laokoon, wo es die Zeugnisse erhärten, schichtet Lessing die einzelnen Teile der Materie keineswegs in der Reihenfolge auf, wie er sich ihrer bemeistert hat. So wie er sich den Anschein gibt zu denken, so denkt man nicht, kann es nicht, denkt auch er nicht. Allein man wünscht so zu denken, weil es auf diese Art mühelos und sicher von statten ginge.

Lessing der Künstler, Lessing der Darsteller weiß die Mühsale des Denkens, die er mit den übrigen Sterblichen gemein hat, vollkommen zu verbergen und den Weg so leicht, so übersichtlich, so angenehm zu gestalten, daß jeder ans Ziel zu gelangen glaubt, der sich seiner Führung anvertraut. Das ist Täuschung. Aber, wie er sagt, diese Täuschung gefällt. Es ist Kunst.

Es scheint leicht, ihn nachzuahmen, und weiter dabei nichts vonnöten, als sich frei und natürlich zu geben. Tatsächlich gehört es zum schwierigsten, wenn nicht zum unmöglichen. Gerade seine Nachahmung erhält sofort einen Zug des Gezierten und Gequälten. Gelehrte ahmen ihn nach und fühlen nicht, daß sie es einem großen Künstler nachzutun streben. Sein Verfahren entspringt dem unstillbaren Kunstbedürfnis einer genialen und sehr versatilen Natur, der alle Deduktion als etwas Unkünstlerisches ein Greuel ist und die nach Möglichkeit und in einem Grade wie

kein zweiter auch in wissenschaftlichen Arbeiten von diesem Kunsttrieb bestimmt wird.

Obgleich auf mehr als einem Felde der Gelehrsamkeit von Erfolg gekrönt, hat Lessing es abgelehnt, ein Gelehrter zu heißen. Er schrieb einmal, er habe nie die Absicht gehabt, gelehrt zu werden, er möchte kein Gelehrter sein und wenn er es im Traum sein könnte*). Aber ein Künstler wollte er allezeit sein. Hat er's nicht gesagt, so hat er's doch bewiesen.

Wenn die Laokoonentwürfe zeigen, daß Lessing seine Gedanken nicht anders erbeutete und einheimste als andere, so zeigt das fertige Buch, daß er ihnen eine Form zu verleihen wußte, die ihnen kein zweiter zu verleihen im stande gewesen wäre. Und es zeigt auch, daß er nicht verschmähte, Formvollendung bei den westlichen Nachbarn zu lernen, und daß er daselbst vor die rechte Schmiede ging.

*) Hempel XIX, 626.

X

Bekanntlich wandelte Lessing die Laune an, seinen Laokoon ins Französische zu übersetzen, vermutlich bald nach dem Erscheinen des Buches. Die Übertragung gedieh nicht über die Vorrede hinaus. Sie mußte in den Anfängen stecken bleiben oder mißlingen, selbst wenn er etwas mehr Französisch gekonnt hätte. Untadeliges Englisch mag dem Deutschen nicht selten möglich sein, einwandfreies feines Französisch sehr vereinzelt oder nie. Die Behauptung »Je vais le rediger de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'etant dans ces matieres tout au moins aussi familiere que l'autre«, und ein Blick auf die Germanismen der Vorrede würden einem Franzosen ein Lächeln abnötigen.

Lessing begründet seinen Übersetzungsversuch folgendermaßen: »La langue allemande, quoique elle ne lui*) cede en rien étant manié comme il faut, est pourtant encore à former, creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y reussir pas au gout de ses

*) Nämlich dem Französischen.

compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet«.

Ich bringe nicht genügend Glauben auf, diese Begründung ernst zu nehmen. Ein Schriftsteller, der es im Gegensatze zu den Gelehrten seines Vaterlandes geflissentlich darauf anlegt, die schulmäßige Terminologie zu meiden, der seiner Literatur ein Meisterstück eleganter und natürlicher Abhandlung schenkt, er sollte dieses sein Werk in einer allerdings kultiviertern und geglättetern Nachbarsprache wiedergeben wollen, um besten Falles an ein paar Stellen sich einiger geschmeidigerer Fachausdrücke bedienen zu können?

Ein anderer Grund leitete ihn, und diesen Grund verraten seine Worte unzweideutig: »Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reussir pas au gout de ses compatriots?« Seine Landsleute hielten sich nur an den Inhalt, den Stil wußten sie zur Not zu schätzen, die Kunstform blieb ihnen verschlossen. Er dachte also daran, den Franzosen unter die Augen zu kommen. Dort, glaubte er, war er gewiß, mit seinen Kostbarkeiten an Kenner zu geraten.

Ohne Lessings enge Berührung mit gewissen Erzeugnissen der französischen Literatur seiner Zeit bleibt die Kunstform des Laokoon undenkbar. Insbesondere die Einflüsse Diderots sind längst bemerkt und erörtert worden. Hat doch Lessing selbst noch in seinem Todesjahr öffentlich bekannt, „sein Geschmack würde ohne

Diderots Muster und Lehren eine ganz andere Richtung bekommen haben*)."

Nur vergaß man über den fruchtbaren Anregungen, die der Dramatiker, über der Klärung und dem Ideenzuwachs, die der Ästhetiker Lessing durch den Franzosen empfing, die Einflüsse auf Komposition und Haltung seiner Abhandlungen, namentlich des Laokoon, ins Auge zu fassen.

Voll delikaten, prickelnden Kunstgefühls bis in die äußersten Fingerspitzen, vielseitig, originell und in seltener Weise die Vorzüge des Kunstrichters mit denen des aparten Stilisten und Stofforδners vereinend, hat Diderot den wissenschaftlichen Essay zur raffinierten Kunstform gesteigert und auf eine vorher kaum erreichte Höhe getrieben. Er streift alles ab, was nach Arbeit, Mühsal, Beschwerde aussieht, und erstrebt mit jeglichem Mittel den Eindruck des Zufälligen, Freien, Augenblicklichen, der Plauderei, der Improvisation. Einmal, in seinem Meisterstück, im „Taubstummenbrief", schien ihm das so trefflich geraten, daß er sich eines Hinweises darauf nicht enthalten

*) „Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von G. E. Lessing." Zweite verbesserte Ausgabe. Berlin 1781. (Richtiger würde man sagen: „in seinem letzten Lebensjahr". Denn das Buch wird vordatiert und die Vorrede Lessings schon 1780 geschrieben sein; er meldet den 25. Februar 1780 seinem Bruder Karl, er habe sich zu einer Vorrede bereden lassen, „zu welcher ich den Stoff leicht aus meiner Dramaturgie nehmen kann".

konnte oder mochte, sei es daß er für nötig hielt, seine Landsleute auf die Fährten seiner Feinheiten zu bringen, sei es daß ihn gelüstete, sich in den überwundenen Schwierigkeiten zu spiegeln. Am Schlusse nämlich der Arbeit bot er eine Art Resümee, eine sorgfältige Aufreihung der behandelten Punkte, und ließ unmißverständlich durchblicken, daß keiner seiner formellen Vorzüge Zufall, daß vielmehr alles Fasson und Rechnung sei.

Zuweilen kokettiert er mit seiner eleganten Leichtigkeit und sucht den Leser hinters Licht zu führen: Mais je m'écarte toujours. — Et toujours des écarts! — Si je vous arrête encore un moment à la sortie du labyrinthe où je vous ai promené, c'est pour vous en rappeller en peu de mots les détours. — Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger, sachez et apprenez à ceux qui vous conseillent, que ce n'est point un défaut dans une lettre, où l'on est censé converser librement, et où le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante.

Der zuletzt angeführte Satz steht in einem an den Verleger gerichteten Schreiben, das die Stelle eines Vorwortes zum Taubstummenbrief versieht. Er leuchtete dem jungen Lessing dermaßen ein, daß er ihn unter seiner eigenen Flagge segeln ließ, als er 1751 im „Neuesten aus dem Reiche des Witzes" Diderots Büchlein lobend und ausführlich besprach. „Diderot schweift überall aus, er springt von einem

auf das andere, und das letzte Wort einer Periode ist ihm ein hinlänglicher Übergang."

An Diderot gefällt also Lessing oder es fällt ihm doch auf die anscheinend lose Disposition, die ungebunden springende Schreibart und die Abneigung gegen die Konjunktionen. Das sind lauter Besonderheiten, die er selbst damals schon und später suchte und übte. Seit der Mitte des Jahrhunderts begann der Franzose in jedem Sinne auf die Darstellung des jungen Berliner Literaten zu wirken, und diese Einflüsse erstrecken sich bis zum Laokoon. Er öffnete ihm die Augen darüber, daß eine Abhandlung ein Kunstwerk sein kann und soll. Er händigte ihm Muster induktiver Entwicklung und durchsichtiger Gliederung ein. Er steckte ihm ein Licht auf, wie man, dem Scheine nach von beliebiger Stelle aufbrechend und trotz vermeintlicher Umwege leichten und sichern Schrittes auf sein Ziel losmarschiert. Er zeigte ihm, daß man in solchen Arbeiten nicht minder, natürlich nach Maßgabe der Stoffunterschiede, als in dramatischen Spannung hervorzurufen, Steigerung zu erzeugen, Hemmungen einzuschieben, Höhenpunkte zu erreichen vermag.

Lessing wurde der Fortsetzer und zugleich der Überbieter des großen Essayisten. Er ist sein bedeutendster Schüler. Er überragt den Lehrer an künstlerischer Kraft, an männlicher Energie und Treffsicherheit des Denkens, an Temperament, an Größe und Geschlossen-

heit der Persönlichkeit. Dafür hat Diderot voraus den angeborenen leidenschaftlichen Hang zum Kunstgenuß, das witternde, vibrierende, augenblicklich frappierte, allem Neuen offene Organ des Ästheten, wie alte Kultur und artistische Liebhabereien und Zirkel einer Weltstadt es ausbilden, und schließlich die enge Fühlung mit der lebenden Malerei und die unschätzbaren Eindrücke wertvoller Sammlungen und anregender Ausstellungen.

Zu schweigen von der gedankenmäßigen Förderung*), der Laokoon hätte seine formale Ausbildung ohne Diderot kaum erlangt. Dieser bot, wenn auch nicht allein unter den Franzosen, so doch vorwiegend die Muster, die in Deutschland nicht zu finden waren.

So wenig wie eine andere Kunst macht die der Abhandlung einen Sprung.

Lessing zog die von Diderot eroberten Mittel und Hilfen zu nutze, ohne seiner eigenwilligen Selbst-

---

*) Es ließe sich in dieser Hinsicht wohl noch verschiedenes ernieren. Ich merke zwei Kleinigkeiten an. Im „Taubstummenbrief" spricht Diderot von der Unübersetzbarkeit des Homerischen ἔκλαγξαν δ'ἄρ' ὀϊστοί: Lessing, die nämliche Stelle bei Homer zitierend, sagt im XIII. Kapitel: „Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mithören lassen, in eine andere Sprache zu übertragen." A. a. O. findet sich auch der von Lessing im Laokoon verwertete und ausgeführte Gedanke, daß die Alten in ihrem Empfinden natürlicher waren als die Modernen: »Les Grecs, les Latins qui ne conoissoient guères cette fausse délicatesse.«

herrlichkeit das geringste zu vergeben. Man kann nicht ohne Gewaltsamkeit behaupten: dies oder jenes geht auf Diderot zurück. Aber man darf sagen: Diderots Verfahren und Bautechnik bildet eine Voraussetzung für diejenige des Laokoon. Und von keinem anderen als von Diderot hat's Lessing, wenn er nachdrücklich hervorkehrt, sein Laokoon sei eine Art Improvisation, „mehr eine Folge zufällig entstandener Aufsätze als ein Buch", und wenn er sich ausdrückt: „Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt". — „Doch ich gerate aus meinem Wege." — „Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat." — „Des Herrn Winckelmanns Geschichte des Altertums ist erschienen, ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben."

In einer Einzelheit hat Diderots Feder sehr wahrnehmbar abgeschattet. Nur ist der Schatten auf dem Papier Lessings etwas derber geworden als der elegante Pariser Kiel.

Im Bewußtsein der Überlegenheit ritzt Diderot im „Taubstummenbrief" seinen Nebenbuhler Batteux mit der feingespitzten Klinge gallischer Bosheit. »S'il est arrivé à mes idées d'être voisines des vôtres, c'est comme au lierre à qu'il arrive quelques fois de mêler sa feuille à celle du chêne«; und später: »Au reste j'ébauche ici ce qu'une main plus habile

peut achever. Je ne doute point que l'on ne trouvât dans nos peintres, nos poëtes et nos musiciens des exemples et plus analogues encore les uns aux autres et plus frappants du sujet même que j'ai choisi: mois je vous laisse le soin de les chercher et d'en faire usage, à vous, monsieur, qui devez être peintre, poëte, philosophe et musicien; car vous n'auriez pas tenté de réduire les beaux arts à un même principe, s'ils ne vous étoient pas tous à peu près égalements connus.«

Die Schlußwendung ist gemünzt auf den »traité des beaux arts, reduits à un même principe«. Er hatte Batteux um die Halbjahrhundertwende auf den vornehmsten Kunstrichtersitz Frankreichs verholfen — sehr zum Ärger Diderots. Dem originellen Dichter, dem geistvollen, auch in der Technik der Musik und namentlich der bildenden Künste nicht unerfahrenen Kenner war der blutleere Philosoph zuwider, der ohne eigentlichen Blick und ohne Einfühlung in die Kunst seine scholastische Zwingburg aufführte.

Noch tiefer gähnte naturgemäß die Kluft zwischen Lessing und Baumgarten. Dieser hatte zwar die Ästhetik zu einem selbständigen Fürstentum im Reich der Philosophie erhoben, aber er hatte, jeglichen Kunstgefühls bar und ahnungslos in Dingen der Technik, die Kunstprobleme nur begrifflich zu erkunden gestrebt, hatte aus Mangel an Anschauungsvermögen die bildende Kunst ganz außer acht

gelassen und dazu einen hinterwäldlerischen Stil geschrieben, der neben der gewählten und durchsichtigen Darstellung des Batteux übel abstach. Gegen Baumgarten, obgleich er bereits tot war, als die Grundlinien des Laokoon gezogen wurden, macht Lessing Front, wie Diderot gegen Batteux. Er wollte sich in dem Augenblick, wo er mit einem geschlossenen ästhetischen Werk hervortrat, ein kurzes entscheidendes Urteil über den Heiligen der Schulästhetiker, der so ganz sein innerer Widerpart war, nicht versagen. Er erhebt gegen Baumgarten den nämlichen Vorwurf wie Diderot gegen Batteux: unfähig, von Beobachtung und Technik auszugehen, wirtschaftet Baumgarten mit der aprioistischen Methode und schreibt über Kunstprodukte, die er gar nicht oder wenigstens nicht aus erster Hand kennt. Selbst im verhüllten Spott sucht es Lessing seinem Vorbild nachzutun, ohne freilich dessen Feinheit zu erreichen: „Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken".

Wie Diderot bezeichnete sich Lessing im Laokoon als einen Spaziergänger, er nahm die Miene eines Causeurs, eines Improvisators an. Aber er tat noch einen wesentlichen Schritt weiter: er nannte seine Arbeit „mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche

als ein Buch". Hier blieb er auffallend hinter der Eleganz und Grazie seines Musters zurück. Er fand die leichte Ironie nicht, die, sofern er nicht schweigen wollte, seinen Absichten entsprochen hätte. Sie widerstrebte seinem Huttengeist. Er schlug die blankste Klinge des Jahrhunderts, doch das Fleurett war seine Sache nie.

Eine solche Selbstherabsetzung, von einem hervorragenden Schriftsteller vollzogen, nicht etwa überm Becher oder unter vier Augen, sondern mit allem Vorbedacht vor der Lesewelt, wird man kaum wieder auftreiben. Freilich entsprang sie auch einer seltsamen und einzigen Situation: Der Laokoon war in Deutschland die erste gelehrte Abhandlung in Kunstform. Und zwar geriet dieser erste Wurf gleich so, daß ihm kein ebenbürtiger nachgeworfen wurde.

Das war ein Literaturereignis ersten Ranges. Für wen? Zunächst ausschließlich für den Autor selbst, der alle Kraft an diese Tat gesetzt hatte. Da traf es Diderot meistens glücklicher: er trat in einen Reigen ästhetisch empfänglicher und stilistisch ausexerzierter Prosaisten, und die von hundert Kerzen erhellten Spiegel der Pariser Salons warfen das unmerklichste Verziehen seiner Lippen, das leiseste Aufleuchten seiner Augen zurück. Wie eine fremde Wunderfrucht dagegen fiel der Laokoon den deutschen Zünftigen auf den Gildetisch: sie kratzten an seiner Schale, drangen nicht auf den Kern und waren blind für die Form.

Lessing sah das voraus. Aber was sollte er tun unter so bewandten Umständen? Der Künstler ist schon verloren, wenn er sagen muß: „Hier biete ich ein Kunstwerk!" Das sollte eben das Publikum wenn nicht erkennen, so doch empfinden.

Ganz schweigsam, ohne jede Gebärde sich neben sein Werk zu setzen und den Dingen ihren Lauf zu lassen, das brachte er nicht über sich. So griff er zur Ironie und vergriff sich. Er hat dadurch selbst Köpfe wie Herder und Garve irregeleitet. Den ungewöhnlichen Geist, den einzigartigen Stil erkannten sie bewundernd. Die Kunstform sahen sie nicht, zum Teil deswegen nicht, weil er es ihnen wehrte.

XI

Und heute?

Unsere Zeit dringt auf die Ergründung genetischer Vorgänge, und dieser Drang hat längst auch die Historiker aller Künste erfaßt. Man ist hinter Entwürfen, Skizzen, verworfenen Fassungen und Varianten her. Kein Tag verstreicht, ohne daß nicht da oder dort aus einem papierenen Berge ein Nibelungenhörtchen zu Tage geschleppt wird. Mit Zeichnungen und Kartons treten wir vor Bilder alter und neuer Maler, wir blättern in den Notizbüchern der Tondichter und durchstöbern die Hefte der Poeten.

Man kann indessen einem lange und mit Vergnügen beim Schaffen zusehen und dennoch seine Arbeit zu würdigen nicht im stande sein. Man kann die Entwicklung einer Schöpfung auf Schritt und Tritt verfolgen und dennoch ihre Technik nicht kennen und nicht begreifen. Man kann vom vollendeten Werke einen tiefen und anhaltenden Eindruck empfangen und trotzdem die Ursachen dieser Wirkung nicht oder nur teilweise erfassen.

Das trifft bei keinem Hauptwerk der deutschen Literatur mehr zu als beim Laokoon. Es erklärt sich aus seiner Sonderstellung und aus der Tatsache, daß

künstlerische Qualitäten gewöhnlich das letzte sind, was man an gelehrten Werken sucht. Das Entscheidende aber scheint der faszinierende Schein zu sein, den Lessing darüber breitete, der Schein des mühelos Gewachsen- und Gewordenseins. Er veranlaßte, auf wenig Kunstmühe zu schließen, wo man im Gegenteil auf sehr viel hätte schließen sollen. Er veranlaßte, Improvisation anzunehmen, wo man unermüdliche und ausgerechnete Überlegung hätte annehmen sollen.

Von Theodor Storm wird berichtet, er habe, was wir übrigens auch von anderen Dichtern sattsam wissen, ein Gedicht, wenn es vom langen Feilen und Polieren zu glatt geworden war, mit der Rauhfeile wieder aufgerissen.

Also: ein korrektes und untadeliges Gedicht — und das gilt von jedem Kunstwerk — verursacht unter Umständen weniger Mühe als ein anscheinend leichthin zu stande gekommenes. Das Stadium der Improvisation, d. h. der anscheinenden Improvisation, ist das letzte und darum das höchste; das der korrekten Tadellosigkeit bestenfalls das vorletzte.

Ganz im Sinne Storms hat Lessing gearbeitet. Es bildet seinen leuchtendsten Triumph, daß er jegliche Anstrengung zu verbergen, die meisten Abzweckungen zu verdecken verstand und heute noch in den Pappelalleen und den Säulengängen der Literaturgeschichten als der unbekümmerte Spaziergänger

empfangen wird, als welchen er sich selbst bezeichnete.

Diesen Schein zu erwecken, war sein Zweck und seine Aufgabe. Die unsere sollte sein, hinter seine Maske zu blicken und zu ergründen, wie sauer er sich's erst werden ließ, um als der leichtfüßige Spaziergänger daherschlendern zu können.

Man könnte allenfalls einwenden: „Zahlreiche Gedichte höchsten Wertes sind die raschen Eingebungen glücklicher Stunden. Selbst umfänglichere Werke sind innerhalb unglaublich kurzer Zeit entstanden. Dürfte daher nicht manches im Gefüge des Laokoon, was man als Ergebnis bedachtsamen und gewissenhaften Fleißes erklärt, lediglich die Frucht jener dem Genie eigenen divinatorischen Sicherheit, dürfte es nicht mehr zufällig als bewußt sein?"

Darauf ließe sich etwa entgegnen: Es steht fest, daß gewisse Mühen und Arbeiten auch dem Größten nicht erspart bleiben. Welche Vorarbeiten haben sich Schiller und Grillparzer für ihre dramatischen Werke auferlegt! Es nehme doch jemand den Laokoon zur Hand und verzeichne sämtliche Zitate aus Dichtern und Gelehrten, jede Erwähnung eines Kunstwerkes aus alter oder neuer Zeit, jede bibliographische Notiz u. s. w., jede Einzelheit auf ein besonderes Blatt! Dann erwäge er den Zeitaufwand, den die Unterbringung dieses reichen Materials, die Einordnung aller dieser Einzelheiten verlangte! Vielleicht

gewahrt er hierauf, daß die Einlagerung und Verwendung so vieler Stücke und Bestandteile eine Tektonik voraussetzt, die nur auf Grund genauester Risse und Detailpläne zu leisten war. Schon diese Erwägung allein, ganz abgesehen von den erhaltenen Entwürfen, führt zur Annahme, daß die letzte Fassung an und für sich eine schwere Arbeit bedeutete.

Künstlerisch wie der Aufbau ist die Auszier des Laokoon. Sie fängt gleich mit dem Titel an, der, worauf Erich Schmidt hinweist, in jenen Zeitläuften langschleppiger Überschriften der gelehrten Bücher eine ordentliche Seltenheit darstellt. Die Künstlerhand verrät auch der stete, jede Monotonie verhindernde Wechsel von Angriff, Widerlegung, Behauptung, Demonstration, Erörterung, Folgerung.

Einmal nur wird's ein wenig eintönig und rückt nicht recht vom Fleck, nämlich im IV. Kapitel, wo Lessing sich lange beim Sophokleischen Philoktet aufhält, nicht weil er es für das ganze nötig hätte, sondern weil er seine Kernsätze über echte und aufgebauschte Tragik vorzubringen und eine psychologische und technische Würdigung eines antiken Dramas zu bieten beabsichtigt, wie die Deutschen damals noch kaum eine besaßen.

Aber gerade bei dieser Gelegenheit betont er und beweist dadurch sein eigenes Künstlertum, wie weit das schöpferische Genie über jeglicher Theorie steht. Er stellt Betrachtungen an, die gegen die Darstellung des körperlichen Schmerzes auf der Bühne sprechen; dann bringt er seine Gründe selbst ins

Wanken: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den anderen Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde." Diese Kunstrichter sind die Deduktiven, die aprioristischen Ästhetiker, die ohne Kunstsinn und Empirie Urteile und Systeme aus den Fingern saugen, die Rotte, die im Kahn des abgeschiedenen Baumgarten weiter kreuzt.

Gleich einem die Schlagkraft der Szenen- und Aktschlüsse bedenkenden Dramatiker sucht Lessing hin und wieder die Kapitelenden zu verstärken, entweder durch Spannung oder indem er einen gewählten Schmuck für sie aufspart.

Am Schlusse des I. Kapitels verspricht er die Ursache zu enthüllen, warum Laokoon nicht schreit. Das XV. ist noch kräftiger auf Erwartung zugespitzt, denn der Schlußsatz bricht in der Mitte ab. Das II. schließt mit einer Konjektur, auf die sich Lessing so viel zu gute tut, daß er nachdrücklich den Finger darauf legt: „Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder

verstümmelt ist sie.“ Den Ausgang des III. schmückt ein erlesenes Gleichnis: „Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.“ Das IV. endet ein wenigstens durch seine Kühnheit verblüffender Ausspruch: „Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzückungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht konnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skeuopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.“ Das V. Kapitel läuft in ein geistreiches Aperçu aus: „Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.“

Unter dem Ausgang des VIII. entläßt uns ein anmutiges Bild: „Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.“

An und für sich ist das Bild reizend und untadelig. Nur darf es nicht dahin mißverstanden werden, als ob Lessing den bildenden Künstlern selbst die enge und einseitige Haltung zuschriebe, die in ihrem vermeintlichen Interesse die Kunstrichterei eines Spence sich gegen die Dichter anmaßt.

Hier drängt also das künstlerische Vermögen und Bedürfnis Lessing ein wenig aus dem logischen Geleise. Sein Gehaben bei diesem und ein paar ähnlichen Anlässen hat wohl Garve im Auge gehabt, als er schrieb: „In jedem Gedanken durch den Ausdruck gerade die Idee am lebhaftesten in die Seele zu bringen, die die vornehmste des Gedankens sein soll; die Aufmerksamkeit allemal gerade auf den Punkt rege zu machen, den er am meisten will gesehen wissen; fremde, oft gemeine Redensarten und Wörter durch die Stelle, in der er sie setzt, entweder einleuchtend zu machen oder zu veredeln; das ist ein Verdienst, das ihm unter unseren Schriftstellern vorzüglich eigen ist. Aber eben dieses Talent, so notwendig es jedem denkenden Geist ist, so ist es doch auf der anderen Seite auch im stande, ihn zuerst und dann seine Leser zu verblenden. Eine schwache Verbindung der Begriffe, entfernte Ähnlichkeiten können uns, wenn sie durch einen glücklichen Ausdruck in ein helleres Licht gesetzt werden, so sehr rühren, daß wir sie für sehr starke und innere Verhältnisse halten. Die Gedanken werden einigermaßen durch die Zeichen derselben bestimmt, und das, was, einfältig oder schlecht ausgedrückt, uns selbst unrichtig oder zweifelhaft erschienen hätte, kommt uns unter der passenderen und einleuchtenderen Bezeichnung, die wir ihm gegeben haben, wahr und ausgemacht vor. So wird die Seele oft von ihrem eigenen Lichte geblendet."

Wäre Lessing während des Schreibens inne geworden, daß sein Gleichnis von den zwei Schwestern einigermaßen hinkt, so würde er es doch schwerlich getilgt haben. Hier handelte es sich um eine Obliegenheit des Künstlers, nicht des Gelehrten. Ein nicht völlig regelrechtes Bild tut einem gelehrten Buch keinen Abbruch. Und wem fällt so ein Bild ein? Wer versteht einen solchen Einfall so bezeichnend, so prägnant zu formulieren? Auf alle Fälle bildete er ein famoses Finale.

An offener, sichtbarster Stelle angebracht, an den Kapitelausgängen, empfangen diese Kleinode das hellste Licht. Ebenso zwei an Kapitelanfängen eingesetzte. Eines davon ist der vielberufene Einleitungssatz zum XX. Kapitel: „Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.“ Das andere Ouvertürchen spielt auf ein von Plinius überliefertes Künstlermärchen an, wonach ein Mädchen das vom Ampelschein auf die Wand geworfene Profil des scheidenden Geliebten mit Kohle umfuhr, worauf ihr Vater, ein Töpfer, den Schattenriß, nachdem er ihn mit Ton gedeckt, im Feuer brannte und so die erste Plastik schuf. „Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst,

welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne."

Nur gestreift hat Lessing das liebliche Geschichtchen. Hätte er's erzählt, so wäre sofort offenbar geworden, daß es mit dem Thema, mit dem es verknüpft wird, nichts zu tun hat. Auch so wendet er Gewalt an, es seinem Gedanken anzugliedern. Nur Verwegenheit übernimmt es, das Schöngestalte, Seelenadlige, Hoheitsvolle althellenischer Bildnerei lediglich auf Liebesinspiration zurückzuführen. Wie wenn nicht viel eher die Rokokokünstler, Lessings Zeitgenossen, ihre Werkstätten im Tempel Aphroditens aufgeschlagen hätten! Wie wenn nicht Watteaus arkadische Träume fast alle der holdeste Schimmer zärtlicher Liebessehnsucht umleuchtete!

So etwas hätte Lessing einem anderen nicht durchschlüpfen lassen. Hier entschied, daß sein Künstlerbedürfnis nach einem zierlichen Eingang und dabei wohl auch seine Lust am Neuen und Paradoxen auf ihre Rechnung kamen.

Im XVI. Kapitel blitzt noch ein Edelstein, der von Laokoonreferenten gerne ans Licht gerückt wird, teils wegen seiner glücklichen Facettierung, teils weil er auf die Verblendung des Caylus einen grellen Schein wirft. „Ich lasse also hier den Grafen, der

den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will." Hier spricht der geistvolle Schriftsteller, der Poet, der einen wissenschaftlichen Gedanken schlagend formuliert und der, wenn der Gegenstand auf einem anderen Gebiet läge, ein geflügeltes Wort geprägt hätte. Übrigens sind wir in der Lage, das Zusammenschießen dieses Kristalls zu verfolgen. Schon im XIV. Kapitel heißt es: „Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen." Dazu zitiert Lessing in einer Anmerkung die betreffende Stelle aus den tableaux tirés de l'Iliade: »Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poèmes et du génie de leurs auteurs.« Die Fassung des Franzosen ist frappant. Sie fesselte Lessings Künstleraugen, und er bildete weiter daran, wie er ja z. B., nach seinem eigenen Bekenntnis, manche seiner Fabeln aus irgend einem Einzelzug der antiken Vorlage herausgesponnen hat. Warum hat er nun, der sich wie kaum ein

anderer, vor Wiederholungen geflissentlich hütete, den Probierstein des Grafen zweimal angebracht, im XIV. und im XVI. Kapitel? Zweifellos mit Absicht. Im XIV. gab er dem Grafen, was des Grafen war. Im XVI. stellte er den Fund mit seiner eigenen Zutat auf einem besonderen Plätzchen auf.

Die Zierate im Laokoon sind ausgesucht, aber im ganzen spärlich. Lessing wußte genau, daß für Abhandlungen Klarheit und strenge Sachlichkeit das Zuträglichste, die planste Schreibart die beste, eine bilderreiche leicht ein Hemmnis ist. Selbst diesen spärlichen Schmuck verwies er an Stellen, wo er den Blick in keiner Weise von der gedanklichen Entwicklung ablenken konnte.

XIII

Wenn jemals ein Prosaist, so besaß Lessing einen angeborenen und angestammten Stil. Er hatte alle seine besonderen Stilkräfte sozusagen stündlich zur Verfügung.

Übrigens trieb er seinen Stil zur höchsten Vollendung, indem er über ihm das immer wachsame Bewußtsein walten ließ, das jegliche seiner Kunsttätigkeiten begleitete und regelte. Wer andern so scharf auf die Feder sieht wie der junge Rezensent der Berlinischen privilegierten Zeitung und der Mitarbeiter an den Literaturbriefen, der pflegt, ehe er es hinsetzt, ein Wort gewöhnlich zu prüfen und zu überprüfen. Provinzialismen, verschollenes Sprachgut, Neubildungen reizten und beschäftigten ihn, wie sie nur einen Schriftsteller reizen und beschäftigen, der häufig den vorhandenen Wortschatz zu dürftig findet, häufig den besonderen, den treffenden Ausdruck erst nach längerem Suchen erjagt.

Der Dreißigjährige deutet in der Vorrede zu den Fabeln seine Stilmühen durch die Bemerkung an, Gedanken, die man sich nur zu haben begnüge, ohne ihnen durch den Ausdruck die nötige Präzision zu geben, seien noch lange kein Buch. Varianten

zum Einleitungssatze des Prospektes einer während des Breslauer Aufenthaltes geplanten, aber nie zu stande gekommenen Zeitschrift „Hermäa" erschließen uns, daß er zuweilen schwer mit der Formung seiner Ideen zu ringen hatte. Der Mann von vierzig Jahren faßt in einer Ermahnung an den Bruder, der sich gewöhnlich bei der nächsten besten Wendung beruhigte, seine Stilforderungen kurz und knapp zusammen: Korrekt, neu und eigen soll man schreiben!

Ausgangs 1765 wird das Manuskript zum Laokoon fertig gewesen sein. Er fällt also just in die Mitte von Lessings Schriftstellerwirken, das, rund gerechnet, dreißig Jahre füllt, von 1750—1780. Über der Arbeit beschlich ihn das Gefühl, vor einer Art Stilwende zu stehn. Sein Bruder nämlich berichtet, daß ihn sein Stil beunruhigte, da er längere Zeit nichts Größeres verfaßt hatte. Nicht als ob er einen neuen Vortrag gesucht hätte. Aber während der Breslauer Halbmuße und während der unmittelbar anschließenden Berliner Monate veranlaßte ihn der mannigfaltige Stoff, sämtliche Stilmittel neuerdings zu überdenken und zu erproben.

Das Werk trägt Merkmale, die in gleicher Weise weder seine früheren noch seine späteren aufweisen.

Trotz ihres einheitlichen und geschlossenen Charakters zeigt seine sonst so rassige Schreibart im Laokoon Stilmischung. Das ist der Niederschlag des vielfachen Suchens nach dem so verschiedenen Gegenständen ent-

sprechenden Ausdruck. Stilmischung entstand im Laokoon, weil Lessing hier den Buchstil mit dem in seiner übrigen Prosa alleinherrschenden Sprechstil verband. Im Laokoon schliff er hundert und aberhundert Lichter auf, die seiner übrigen Prosa, wenigstens der späteren, fast immer fehlen. Bezeichnende Wörter und erlesene Wendungen hat er nirgends so sehr aus dem Vollen geschöpft. Um das im einzelnen zu belegen, mangelt freilich ein Spezialwörterbuch zu seinen Werken.

Sodann erstrebt er im Laokoon entschiedener als sonst den Wechsel des Ausdrucks, dem er allerdings allezeit geringen Wert beimaß. Später hat er darauf beinahe völlig verzichtet und Deutlichkeit um jeden Preis gesucht. Im „Testament Johannis" erklärt er Deutlichkeit als die größte Schönheit und als sein Stilideal. Dem Hamburger Dramaturgen und dem Wolfenbütteler Bibliothekar fehlte die Lust an Varianten oder die Zeit dazu. Vielleicht oftmals beides. Indem er sich rücksichtslos an die Forderung hielt: „Schreib, wie du sprichst!", schreckte er selbst vor der in die klappernde Härte des Kettensatzes ausartenden Wiederholung nicht zurück.

„Das ist wenn es wahr ist, daß die Religion des Alten und Neuen Testaments eine geraume Zeit schon geoffenbart war, ehe das Geringste von ihr schriftlich verfaßt wurde, und eine noch geraumere Zeit bestand, ehe alle die Bücher fertig wurden, die wir jetzt zum Kanon des Alten und Neuen Testaments rechnen,

so muß sie ja wohl ohne diese Bücher sich denken lassen. Ohne diese Bücher, sage ich. Ich sage nicht: ohne den Inhalt dieser Bücher. Wer mich dieses statt jenem sagen läßt, läßt mich Unsinn sagen, um das große, heilige Verdienst zu haben, Unsinn zu widerlegen. Nochmals und nochmals: ohne diese Bücher. Auch hat, soviel ich weiß, noch kein Orthodox behauptet, daß die Religion in einem dieser Bücher zuerst, durch eines dieser Bücher ursprünglich geoffenbaret worden und so wie die übrigen dazu gekommen, allmählich mit angewachsen sei." (Axiomata VII.)

§ 1.

„Was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte.

§ 2.

Erziehung ist Offenbarung, die dem einzelnen Menschen geschieht, und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist und noch geschieht.

§ 3.

Ob die Erziehung aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten Nutzen haben kann, will ich hier nicht untersuchen. Aber in der Theologie kann es gewiß sehr großen Nutzen haben und viele Schwierigkeiten haben, wenn man sich die Offenbarung als eine Erziehung des Menschengeschlechtes vorstellt.

§ 4.

Erziehung gibt dem Menschen nichts ...

§ 5.

Und so, wie es der Erziehung nicht gleichgültig ist, in welcher Ordnung sie die Kräfte des Menschen entwickelt, wie sie dem Menschen nicht alles auf einmal beibringen kann: ebenso hat auch Gott bei seiner Offenbarung eine gewisse Ordnung, ein gewisses Maß halten müssen." (Die Erziehung des Menschengeschlechts.)

Derartige Wiederholungen duldete Lessing nirgendwo im Laokoon, der schon infolge der durch die Kompositionswandelungen bedingten Umgüsse und Ummodelungen beinahe aller grundlegenden Teile durchgefeilter und auspolierter ist als irgend eine andere Prosaschöpfung Lessings. —

Frage und Ausruf, die gewohnten Waffen seiner kämpferischen Dialektik, treten im Laokoon auffallend zurück. Einzelne Kapitel wie I, II, IX, XI, XVI, XVII, XIX zeigen nur zwei oder drei, die Vorrede und das allerdings kurze XIV. gar keine.

Ebenso sind die bei Lessing sonst so sehr beliebten kurzen Sätze bedeutend seltener, infolgedessen die zusammengesetzten Sätze reichlicher. Auch ist ihre Struktur mannigfaltiger. Allerdings erscheinen weite, schöngeschwungene Perioden auch hier spärlich. Sie widerstreben Lessings rascher Natur, der das be-

hagliche Verweilen nicht zusagt. Die von ihm wesentlich gebrauchte Periodenform ist die Reihe koordinierter Vordersätze, die der abschließende Hauptsatz krönt; oder umgekehrt eine Kette koordinierter Nebensätze, die hinter dem Hauptsatz hermarschieren — also im Grunde sehr einfache Gebilde, die nicht durch Entfaltung und Variation, sondern lediglich durch Wiederholung des einen Teiles eine gewisse Ausdehnung erhalten. Folgendes sind markante Beispiele:

1. „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen."

2. „Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Szepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne,

mit einem Merkur, teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet war, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohltätiger Hirte seiner Völker, sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es sonach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern."

Unter den spärlichen Satzgebäuden von reicherer Gliederung und einer gewissen Anmut ragen zwei hervor:

„Falls Apelles und Protogenes in ihren verlorenen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen."

„Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen."

Gleichsam als Nachklang der im Laokoon gelegentlich gebüßten Formenlust baut Lessing hin und wieder umfängliche Perioden in den ersten Stücken der Hamburgischen Dramaturgie. Doch fehlt ihnen die untadelige Rundung und Klarheit, die meistens nur durch Überarbeitung und zwar durch Überarbeitung nach Pausen erzielt wird. Sie abzurunden und zu polieren mangelte Lessing Stimmung und Muße, vor allem die Muße. Einen Satzhaufen, wie er im dritten Stück steht, hätte er im Laokoon schwerlich geduldet:

„Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung

gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben." —

Öfter als sonst bei Lessing begegnet in einzelnen Abschnitten des Laokoon diejenige Formation des zusammengesetzten Satzes, wo das Verbum finitum des Vordersatzes mit dem des Hauptsatzes unmittelbar zusammenstößt, sei es bei gleichen oder bei verschiedenen Subjekten:

„Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte."

„Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen."

„Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums u. s. w."

„Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von dem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen."

Diese Satzorganisation ist eine natürliche, auf dem Wege liegende. Die meisten Schriftsteller bedienen sich ihrer, so oft sie ihnen in den Wurf kommt. Doch andere — und gewiß gerade sorgfältige Stilisten — weichen ihr ersichtlich mehr oder weniger aus. Dazu gehört unter den abhandelnden Jakob Burckhardt. Oftmals kann man bei ihm eine Reihe von Seiten durchmustern, ohne darauf zu treffen, obgleich sie sich zuweilen förmlich heranzudrängen scheint. Er biegt mit dem Partizipium oder sonstwie aus:

„Andere, als Flüchtlinge auswärts lebend, fassen sich in Geduld und behandeln auch diese Sachlage objektiv." (Die Kultur der Renaissance in Italien I, 1, 2. Kapitel.) Das natürliche wäre: „Andere, die als Flüchtlinge auswärts leben, fassen sich in Geduld."

„Die von Friedrich auf alle Weise geförderte Universität Neapel übte den frühesten bekannten Studienzwang." (A. a. O. I, 1, 1. Kapitel.) Auch hier differenzieren sich der Buchstil und der gesprochene, der natürlicherweise formulieren würde: „Die Universität Neapel, die von Friedrich auf alle Weise gefördert wurde, übte . . ."

Burckhardt, ein ausstudierter Meister des mündlichen Vortrags, mochte in einem solchen Zusammenprallen der Verba, namentlich bei Gleichheit des Subjekts und der Zeitform, eine Beeinträchtigung der Deutlichkeit erblicken.

Der zusammengesetzte Satz, der wie einen Verhau seinen Nebensatz vor sich hinstellt, ist im allgemeinen nicht nach Lessings Sinn. Lessing schöpft seine Kraft aus der Antithese. Er verlangt scharfe Gegensätze, aus denen er Widerspruch und Streit schöpfen kann. Er will sofort an den Gegenstand heran. Häufiger als andere Schriftsteller — abgesehen natürlich von denen, die sich ausschließlich in kurzatmigen Sätzen zu äußern vermögen — beginnt er mit dem Hauptsatz.

Im Laokoon mußte er seinen stürmischen Schritt verschiedentlich mäßigen, schon weil er sich nicht überall auf ganz heimischem Boden bewegte. Da und dort schrieb er in diesem Buche so ruhig, als ihm sein unruhiges Naturell gestattete.

Die Form des zusammengesetzten Satzes mit den aufeinanderstoßenden Verben zeigt sich gerade da im Laokoon am häufigsten, wo er am behutsamsten und sorgfältigsten ging.

Diese Konstruktion stellt sich leicht ein, wenn man Schlüsse und Regeln aus Einzelfällen zu abstrahieren sucht, überhaupt wenn man vom einzelnen aufs Allgemeingültige kommen will. Sie ist ganz eigentlich die Form der Folgerung. Sie ergibt sich gerne, sobald man Geschriebenes betrachtender Natur, Überlegungen, Erwägungen mit der Feder in der Hand übergeht, präzisiert und infolge des Präzisierens zusammendrängt.

Das Vorwort zum Laokoon, Lessings abgezirkeltstes und ziseliertestes Stück Prosa, zeigt annähernd in der

Hälfte seiner Sätze das erwähnte Zusammenstoßen der Verba, allerdings nicht nur das unmittelbare, sondern auch das durch das dazwischengestellte „so“ gemilderte. Auch in der zweiten Hälfte des X. und in den letzten zwei Dritteln des XI. Kapitels findet sich die Erscheinung häufig.

Im X. Kapitel weist Lessing nach, daß zwischen Dichter und bildendem Künstler ein bedeutender Unterschied besteht in der Verwertung allegorischer Attribute. Im XI. tut er dar, daß Erfindung beim Poeten und Erfindung beim Maler von sehr ungleicher Wichtigkeit sind. Beides waren für ihn heikle, weil teilweise in die plastische Praxis hinüberreichende Themata. Es war angezeigt, nur mit kleinen Schritten zu gehen.

In etwa zwanzig meist kurzen Sätzen des X. Kapitels (von der Stelle: „wenn der Dichter“ bis zum Schlusse) erscheint das erwähnte Satzscharnier achtmal, viermal mit, viermal ohne „so“. Noch häufiger in den zweiunddreißig Sätzen des XI. Kapitels, nämlich vierzehnmal in der Partie „die Ursache“ — — „sein soll“.

„Hätte Virgil ... genommen, so würde ihm.“
„... für das schwerere und größere halten, fehlen.“
„Hätte der Künstler entlehnet, so würde er ...“
„Wenn wir Erfindung ... abwägen, so sind ...“
„Der Maler, der ... darstellet, hat mehr getan.“
„... daß abhange, so ward ...“
„Denn ob sie schon ... mitteilen, so gehet ...“
„Kleinigkeiten, die ... unentbehrlich sein würden, kann er übergehen.“

„... wenn uns dieser nötiget, so erkaltet ..."
„... um uns zu rächen, verhärten wir uns ..."
„... was wir sehen, gefällt uns nicht."
„... denken sollen, wissen wir nicht."
„... welche seine Zeit erfordert, suchen dürfen."
„Aber da es ... nicht geschehen ist, so lasse ..."

Aus tausenden Lessingscher Prosasätze glaube ich als durchschnittliches Vorkommen der fraglichen Struktur acht auf hundert errechnet zu haben. Ihr zahlreicheres Erscheinen im Laokoon bezeugt, wenigstens für die betreffenden Abschnitte, nachhaltige, ungewöhnliche Stilmühe Lessings. —

XIV

Warum hat der Laokoon seinesgleichen nicht gefunden? Auch unter Lessings Schöpfungen nicht gefunden?

Er entstand, vom besondern Geiste seines Urhebers gar nicht zu reden, unter dem einzigartigen Zusammenwirken einzigartiger Umstände.

Es ist von Belang, daß Lessings verhältnismäßig sorgloseste Jahre das Buch hervorbrachten. Die ersten Aufzeichnungen beginnen ungefähr mit der Breslauer Ungesorgtheit und Muße, die endgültige Niederschrift endet wohl bald nach ihr. Es war ihm vergönnt, die Machtsätze immer von neuem durchzudenken, von manchem Felde den Stoff in die Scheune zu sammeln und ohne Hast das verschlungene Geflecht zu wirken.

So gut hat er's vorher im Leben nicht gehabt und nachher nicht wieder. Die Literaturbriefe und die Hamburgische Dramaturgie mußten, die letztere wenigstens anfänglich, auf den bestimmten Tag der Druckerei abgeliefert, die Fehden mit Klotz und Melchior Goeze und denen, die mit ihm ins gleiche Horn stießen, rasch ausgefochten werden. Gelehrter Hader

gellt leidenschaftlich selbst um den edeln Tempel, wo der Genius die schwermütige Stirne über die gestürzte Fackel neigt.

Weiter bemessene Arbeitsfristen und reicheres Behagen würden den Literaturbriefen und den Streitschriften gegen Klotz und Goeze schwerlich viel geholfen haben. Vielleicht wären die Auslassungen gegen den Professor und den Pastor weniger heftig ausgefallen, wenn Lessing mit mehr Gelassenheit und Muße hätte schreiben können. Aber je weniger Kampf und Zorn sie atmeten, desto weniger gut waren sie. Allein der Hamburgischen Dramaturgie haben fraglos Frönerpflichten und festgelegte Termine Eintrag getan. Hätte es in Lessings Belieben gelegen, eine überarbeitete Buchausgabe zu veranstalten, wobei er die Spreu des Tages wegstäubte, den Ballast eines ephemeren Repertoires über Bord warf, Nebensächliches und Zufälliges ausschied, die Vertreter der Weltdramatik mehr in den Vordergrund rückte, die Hauptlinien kräftiger zog — sein Gesetzbuch dramatischer Kunst hätte noch tiefere Wirkung und entschiedeneres Nachleben gewonnen.

Hier wäre also eine Reinigung von den Mälern einer teilweise widrigen Genesis möglich gewesen und nach Maßgabe dieser Reinigung ein Kunstwerk. Ganz anders bei den Philippiken gegen Klotz und Goeze. Da hieß es mit gebundener Route marschieren.

Hermann Hettner sagt in seiner „Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert“: „Die Literaturbriefe, die Dramaturgie, der Laokoon; man weiß nicht, welchem dieser drei Werke der Vorzug gebührt, wenn man Lessings Kritik eine schöpferische nennt. Und was für ein Zauber der Form! Die Kritik selbst ist ein schönheitsvolles Kunstwerk geworden. Wie reizvoll abwechselnd und doch wie klar durchsichtig ist die Komposition; wie scheinbar willkürlich nach Laune und Zufall bald hierhin bald dorthin abschweifend und doch wie bewußt und sicher immer wieder zur Einheitlichkeit des Grundgedankens zurückkehrend!“

Irre ich nicht, so ist hier zum ersten Male mit voller Bestimmtheit der Laokoon als ein Kunstwerk und seine anscheinenden Zufälligkeiten als planvolle Berechnung erklärt. Aber wie weit reicht wirklich Hettners Einsicht in den künstlerischen Organismus des Laokoon, wenn er mit ihm in einem Atemzuge die Literaturbriefe und die Hamburgische Dramaturgie nennt, die doch eigentliche Kunstwerke nicht sind? Oder liegt hier nur eine unachtsame Formulierung vor?

Bekanntlich ist von den drei Teilen, auf die der Laokoon angelegt war, nur der erste zu stande gekommen, und es scheint, daß Lessing außer einem Entwurf zu der Fortsetzung, der, wie diejenigen zum ersten Teil, lediglich den Gedankengang zeichnet, nichts

zu Papier gebracht, mindestens nichts ausgearbeitet hat; andernfalls würde sich etwas sonst noch entstandenes wohl erhalten haben, da er jedes zum Thema gehörende Zettelchen und sogar die Korrekturbogen aufbewahrt hat.

An Nicolai, der sich wiederholt nach der Fortsetzung erkundigt, schreibt er den 13. April 1769: „Da so viele Narren itzt über den Laokoon herfallen, so bin ich nicht übel Willens, mich einen Monat oder länger in Kassel oder Göttingen auf meiner Reise zu verweilen, um ihn zu vollenden.“ Dieser Versicherung zum Trotz scheint Nicolai der Fortsetzung mißtraut zu haben. Als Lessings Freund und Verleger wußte und sah er manches, was sich heute unserer Kenntnis entzieht. Er war ein kluger Mann, ein Kenner der Menschen und Verhältnisse und besaß, bevor er ein hartmäuliger Rechthaber und eingebildeter Obenherab wurde, einen klarsichtigen Verstand. In einem Brief an ihn vom 26. Mai 1769 hatte sich Lessing im Anschluß an Garves Rezension ziemlich weitläufig und spitzfindig über eine Frage ausgelassen, die, nach einer Äußerung in eben diesem Briefe, ihre Erledigung im dritten Teil des Laokoon finden sollte. Ohne auf den Gegenstand einzugehen, fragt Nicolai am 5. Juni ganz trocken: „Wie ist es denn mit dem zweiten Teile desselben? Werden Sie ihn denn wirklich noch fertig machen, ehe Sie wegreisen?“ Offenbar glaubte er an keinen dritten

Teil, weil er an keinen zweiten mehr zu glauben vermochte.

Der erste Teil des Laokoon stellt die vollendetste denkbare Lösung der Aufgabe dar. Man ist geneigt, sich die Tugenden der nie geschriebenen Fortsetzung nicht weniger bedeutend zu denken. Mir dagegen ist es eine ausgemachte Sache, daß die Vorzüge des ersten Teiles das Zustandekommen des zweiten und dritten verhinderten.

Goethe schrieb an H. Meyer, der Gegenstand von „Hermann und Dorothea" sei „äußerst glücklich, ein Sujet, wie man es in seinem Leben vielleicht nicht zweimal findet". Er bewertete die unscheinbare Anekdote, aus der er das schimmernde Gewebe seines Idylls entfaltete, als unschätzbaren Fund. Seine Ahnung trog ihn nicht, er stieß auf nichts ähnliches mehr. Bis zum heutigen Tage gelang es keinem Idyll oder Epos unserer Literatur, dem seinigen den Rang zu bestreiten, geschweige denn abzulaufen, obgleich es den Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts an hervorragenden Erzählern wahrlich nicht gemangelt hat. Mörikes „Alter Turmhahn", vielleicht ursprünglichere und goldenere Poesie als „Hermann und Dorothea", ist zu sehr nur Bildchen, und seine „Idylle vom Bodensee" zerbröckelt in zwei Motive. Es gibt eben nichts Selteneres als epische Vorwürfe, die gebundene Form nicht nur ertragen, sondern fordern.

Das Allerseltenste aber ist ein gelehrter Gegenstand, der sich, wie es im Laokoon geschah, in Darstellung auflösen und somit ins Reich der Kunst emporheben läßt. Gelehrte werden immer wieder Geschehnisse und Zustände finden, die annähernd künstlerischer Darstellung, immer wieder zündende Ideen, die hinreißenden Vortrags fähig sind. Doch wer erjagt ein zweites Mal einen tiefgründigen, alle Schwankungen der Kultur und Kunst überdauernden Stoff, der sich schrittweise ausbreiten und zugleich durch die Gebilde der Dichter und Plastiker zur Anschauung bringen läßt?

Freilich war es Lessing gegeben, die im Stoffe ruhenden Kunstkräfte zu erkennen und zu entbinden. Doch vergesse man nicht: auch ein Genie vermag aus der Materie nichts herauszuziehen, was nicht virtuell in ihr steckt, vermag einem Organismus nichts lebenskräftig einzuverleiben, was seiner Natur widerstrebt.

Die Substanz des zweiten und dritten Teiles barg solche Wunderkeime nicht in sich. Hier war es nicht möglich, die Lehre in Demonstration zu verwandeln. Es war nicht möglich, diese Fortsetzung gleichfalls zur Kunstform zu bringen. Darum, denke ich, ließ Lessing die Hand davon. Äußere Gründe können den im Amte Sitzenden nicht gehindert haben. So gut wie die Edition verstaubter Handschriften und verschollener Bücher hätte ihm seine Lage auch den Ausbau des Laokoon gegönnt. Doch er wollte nicht hinter

sich selbst zurückbleiben. Mehr als alle Kritik der Welt fürchtet der wirkliche Künstler den Richter in seiner Brust.

Auch inhaltlich wäre die Fortsetzung dem ersten Teil nicht ebenbürtig geworden. Manches ursprünglich für sie Vorgesehene war schon aufgebraucht, der fürstliche Vorrat dramaturgischer Weisheit schon in Hamburg verausgabt worden. Deutschland hätte ein höchst individuelles, bedeutendes, bleibendes Buch erhalten, aber, mit dem ersten Teil verglichen, mehr ein diesen erweiterndes, vielfach variierendes. Statt ungehemmt zuschreiten zu können, hätte Lessing oft zurückgreifen müssen.

Die Fortsetzung sollte in den Kreis der Betrachtung Künste aufnehmen, die der Laokoon außer acht gelassen hatte, nämlich Musik und Tanz. Vermutlich würden Lessings Gedanken darüber nicht weit getragen haben, weil ihm nach allem, was wir wissen, Anlage zur Musik sowie die praktische und theoretische Schulung abgingen. Während der befähigte Gebildete in mehreren Wissenschaften zugleich und z. B. in der bildenden Kunst sich einzuhausen vermag, bleibt ihm ohne besonderes Talent und besondere Wegleitung die eigentliche Einsicht in Wesen und Technik der Tonkunst gewöhnlich verschlossen, so daß er, wenn er ehrlich ist, sich mit dem bloßen Gefühlseindruck begnügen und auf ein ordentliches Mitreden verzichten muß. Goethe, von früh auf für den Zauber der Musik empfänglich,

hat sich durchschnittlich nur über ihren Seelenwert geäußert und zu Eckermann ausdrücklich bemerkt, in seinen Reiseberichten von 1797 finde sich kein Wort über Musik, da sie nicht in seinem Kreise liege. Und Haller, der größte Polyhistor des Jahrhunderts, hat sich auf Grund beinahe fabelhafter Kenntnisse und eines bedeutenden Urteils als Kritiker über alle möglichen Wissenszweige und Künste verbreitet, nur nicht über Musik und Architektur. Denn auch die Würdigung der Baukunst erfordert eine gewisse Summe von Elementen und Erfahrungen, die man nicht aus Büchern auflíest.

Nur Idololatrie, die sich vor dem großen Mann um so rascher in den Staub stürzt, je dürftiger es mit ihrer Einsicht bestellt ist, traut den geplanten Partien des Laokoon musikalische Erkenntnisse von gesetzgeberischer Wirkung zu.

Für den ersten Teil des Laokoon kamen Lessing zwei einzigartige Vorteile zu statten. Einmal nämlich lag das Problem der Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst in der Luft und war von scharfen und geistvollen Köpfen bis hart an die Lösung herangeführt worden, so daß er die entscheidenden, die abschließenden Worte zu sagen und es im großen und ganzen endgültig zu erledigen vermochte. Sodann durchschaute er kraft seines genialen Kunstsinnes und namentlich vermöge seiner beinahe zwanzigjährigen Dichtertätigkeit die Gesetze der Epik und Dramatik

wie damals kein zweiter in Deutschland, vielleicht wie überhaupt kein zweiter.

Nicht in gleichem Maße waren Technik und Ästhetik der Musik und Architektur schon vor ihm durchgedacht. Und er selbst war auf diesen Gebieten nie Ausübender gewesen und ihren Theorien sogar fremd. —

Der Laokoon ist ein Unikum und wird eines bleiben. Die Konstellation der Gestirne, die seiner Geburt leuchteten, wird nie und nimmer wiederkehren.

II

Beiträge zu einem Laokoonkommentar

Die nachfolgenden Bemerkungen und Exkurse rühren nirgends an das Archäologische und kaum an die Fundamentalsätze des Laokoon. Sie bezwecken wesentlich, Lessings Kunstansichten und Verfahren zu beleuchten.

I

„Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen."

Die Ilias zeigt keine kulturelle Höhendifferenz zwischen Troern und Griechen. Den gleichen oder doch einen sehr ähnlichen Stand der Gesittung und Kultur setzt schon der Umstand voraus, daß die spartanische Königin sich von einem Angehörigen des troischen Herrscherhauses entführen läßt, ohne daß irgendwo bei Homer der Vorwurf gegen sie erhoben wird, einem minder kultivierten Manne gefolgt zu sein.

II

„Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert der Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piräicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Piräicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem Fleiß eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen." („Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen fern zu halten." Anm. Lessings.)

Als geschworener Feind der Realisten und Veristen, als unversöhnlicher Verächter des Alltäglichen, Niedrigen, Häßlichen in der bildenden Kunst muß sich Lessing mit dem Faktum abfinden, daß es Maler vom Schlage eines Teniers, eines van Ostade, eines Jan Steen schon bei den alten Griechen gegeben hat. Die Tatsache ist verbürgt und ausgemacht; die Berichte lauten zu bestimmt, als daß sie sich wegdisputieren ließe. So verlegt er sich darauf, die Bedeutung der Tatsache herunterzudrücken. Er scheut vor Sophismen nicht zurück und vergewaltigt die Überlieferung, um zu beweisen, daß diese Realisten, diese niederländernden Maler ein seltener Auswuchs waren am Leibe der schöntypischen hellenischen Kunst und daß sie vor allem nichts gegolten haben.

Lessing bildete sich dieses Urteil aus dem Material, das er in der pictura veterum des Franciscus Junius beisammen fand.

Die pictura veterum und der catalogus architectorum des Franciscus Junius ragten hervor unter den Sammelbänden, die das enzyklopädisch beflissene siebzehnte Jahrhundert mit erstaunlichem Fleiß zusammengeschrieben hatte. Mehr als hundert Jahre nach ihrem Erscheinen waren die beiden Nachschlagebücher wegen ihres nach Maßgabe der damaligen Quellenkenntnis beinahe vollständigen Materials für jeden unentbehrlich, der sich mit Malerei, Plastik und Architektur der Alten beschäftigte. Kein Buch

erleichterte Lessing die Vorarbeiten zum Laokoon in betreff der antiken Malerei und Bildhauerei wie die libri tres de pictura veterum. Hier hat er die meisten der archäologischen Einzelheiten geschöpft, nicht aus erster Hand, nicht aus den Schriftstellern selbst. Dazu hätte ihm die mannigfache und immer sorgfältige Produktion poetischer, kritischer und gelehrter Art, die Kenntnisnahme der Neuigkeiten des deutschen Büchermarktes, die wenigstens teilweise Berührung mit denen der französischen und selbst der englischen Zeitgenossen, die gelegentliche Last der auf die Stunde zu liefernden Arbeit und eines Amtes keine Zeit gelassen. Es war keine Redensart, als er sich die Eigenschaft eines Gelehrten aberkannte und nur die in Anspruch nahm, ein gelehrtes Buch benützen zu können. Viele der Mitlebenden übertrafen ihn in der Kenntnis der antiken Literatur. Nur daß sie aus dem Schatze ihres Wissens nicht das Feuer zu schlagen wußten wie er. Wenn in seinem Kopfe eine Idee aufblitzte, so beeilte er sich, das nötige Rüstzeug zusammenzulesen. Planmäßig und behaglich eine weitschichtige Literatur durchzuackern war seine Sache nicht. Das hinderte nicht, daß er dann die betreffenden Autoren nachschlug und infolge gründlicher Vertiefung gelegentlich auf einen Irrtum seines Mittelsmannes geriet, wie z. B. anläßlich der Auseinandersetzung mit Winckelmann in den letzten Laokoonkapiteln gerade auf einen solchen des Junius, den er in der Regel nur zitiert, wenn

er ihm ein Versehen nachzuweisen, wenn er ihm zu widersprechen hat — Beweis genug, wie genau er ihn studierte.

Er fand bei Junius über Pauson:

1. Zwei Stellen aus Aristoteles: Poetik 2: Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν; und im achten Buche der Politeia: Δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νεούς.

2. Eine Notiz aus Suidas: Παύσωνοσ πτωχότερος. οὗτος ζωγράφος ἦν καὶ ἐπὶ πενίᾳ διετεθρύλλητο. Suidas, qui hoc hausit ex scholiis in Plutum Aristophanis.

Der fragliche Plutusvers (602) lautet: Παύσωνα κάλει τὸν ξύσσιτον.

Zu diesem Vers zitiert Lessing noch die Verszahl Acharner 854, die von Suidas nicht angezogen wird. Der Vers lautet: Οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώψεται Παύσων ὁ παμπόνηρος.

Aus diesen beiden Versen, deren Text er nicht reproduziert, folgert Lessing zum ästhetischen Verdikt des Aristoteles noch ein soziales: Pauson war bettelarm.

Lessing verstärkte es durch einen kräftigen Akzent, indem er Pauson in der „verächtlichsten Armut" leben läßt. Dann schließt er ohne weiteres, was er, wie Blümner richtig bemerkt, bloß auf Grund der spärlichen Überlieferung nicht schließen durfte: Pausons Armut rührte davon her, daß die Zeitgenossen einen viel zu guten Geschmack besaßen, um ihm seine elenden Bilder abzunehmen.

Im Plutusverse ist von Armut nicht die Rede; ξύσσιτος heißt Tischgenosse, im äußersten Fall vielleicht mit dem Nebensinn des Schmarotzers. Der Zusammenhang deutet zur Not auf einen Hungerschlucker. Aber auf einen Maler führt gar nichts. Es ist ausschließlich der Scholiast, der den fraglichen Pauson mit dem Maler identifiziert und diesem eine stadtbekannte Armut nachredet. Der Acharnervers durfte bloß wegen der Namensgemeinschaft hier nicht angerufen werden, da sich die Auskunft des Scholiasten nicht zugleich auf ihn bezieht. Übrigens bleibt fraglich, wie hoch diese Auskunft einzuschätzen ist. Wer bürgt dafür, daß er den Pauson im Plutus nicht nur aus dem Grund mit dem Maler zusammenwarf, weil er von einem anderen Pauson nichts wußte? Und gesetzt selbst, es sei in beiden Versen der Maler gemeint und wirklich auf seine Armut angespielt, was beweisen solche Anspielungen im Munde des Erzlästerers Aristophanes? Sie würden nichts beweisen, selbst wenn sie deutlicher wären.

Jedenfalls mußte Lessing, wenn es ihm um einen Beweis für die Armut des Malers Pauson zu tun war, den Suidas, den er verschweigt, zitieren und nicht die Aristophanesverse. Oder wenigstens nur den Plutusvers mit der Glosse. Vermutlich hat er in der Voraussetzung, daß das vom Scholiasten Behauptete auch deutlich aus den Versen hervorgehe, diese selbst gar nicht nachgeschlagen, sondern sich ein=

fach die Stellen notiert, auf die er in irgend einem Lexikon gestoßen sein mochte. Was seine Behauptungen bis zu einem gewissen Grade beweisen könnte, das zitiert er nicht; und was er zitiert, das beweist nichts.

Der andere Vertreter altgriechischer Realistik, auf den Lessing es abgesehen hat, ist Piräicus, über den Plinius berichtet. Subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus. Proposito nescio an destruxerit se: quoniam humilia quidem secutus, humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos. In iis consummatae voluptatis: quippe eae pluris veniere quam maximae multorum.

Ersichtlich will Plinius den Piräicus rühmen. Er nennt ihn einen berühmten, in seinem Genre von wenigen übertroffenen Künstler, einen Mann von Erfolg. Nur unterdrückt er sein Bedauern darüber nicht, daß ein solcher Könner sich auf so geringe Sujets geworfen habe. Lessing bringt einen Drücker an, indem er sutrinas durch „schmutzige Werkstätten" wiedergibt. Weit auffallender sind die Rücksichtslosigkeiten der Interpretation. An der Tatsache, daß Piräicus für seine sauber gepinselten Bildchen mehr löste als viele für ihre großformatigen Tafeln, kann Lessing nicht rütteln. Dafür nötigt er ihr einen fremden

Sinn auf. Allerdings — das ist sein Gedanke — wurden die Bildchen mit Gold aufgewogen. Aber von wem? Von ein paar Protzen, die in der an alltägliche Vorwürfe verschwendeten Niederländertechnik den Ausbund der Kunst, in der möglichst genauen Wiedergabe des Wirklichen die höchste Vollendung erblickten. Diese wenigen Leute haben die Werke des Piräicus gekauft. Aber ein eigentliches Publikum, die Anerkennung der Kenner und Kunstfreunde besaß er nicht!

Das heißt doch einen Text auslegen! Freilich ist der Stil des Plinius, dieser Mischmasch ästhetischer Ziererei und watschelnder Unbeholfenheit, ganz dazu angetan, einen zu Paradoxen neigenden raschen Kopf zu verwegenen Ausdeutungen zu verlocken.

Lessings Annahme, daß sich aus dem Künstlernamen oder Spitznamen des Piräicus etwas gegen sein Künstleransehen folgern lasse, ist längst als Irrtum erwiesen.

Das Befremdlichste dünkt mich, daß Lessing folgendermaßen operiert: „Kein Mensch kaufte dem Pauson etwas ab, weil seine Kunst nichts galt. Piräicus erzielte horrende Preise, trotzdem seine Kunst nichts galt.“ Zwar wird der Gedanke festgehalten, daß das kunstverständige Publikum beide gemieden habe. Aber die Folgerungen sind doch die:

Pausons Preise waren null, also seine Schätzung null.
Piräicus' Preise waren horrend, trotzdem seine Schätzung null.

Dazu kommt, daß von einem „wollüstigen Reichen" bei Plinius nichts steht. Den hat Lessing hineingesetzt. Die Hauptsache aber ist: hohe Kunstpreise sind die Folge großer Nachfrage. Auch der „wollüstige Reiche" wägt Bilder nicht mit Gold auf, die sonst niemand haben will. Sobald irgendwo Kunst ersteht, regelt der Markt die Preise nach unabänderlichen Gesetzen. —

„Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzet. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt."

Es ist bezeichnend für Lessings Widerwillen gegen Realismus und Porträt, daß er voraussetzt, selbst eine zur Blütezeit der hellenischen Kunst für einen Olympiasieger geschaffene Porträtstatue sei ein „mittelmäßiges Porträt" gewesen, weil nach seiner Meinung ein Porträt an und für sich schon etwas Mittelmäßiges ist.

Auf der nämlichen Linie liegt seine Erklärung des Brauches, nur den dreimaligen Olympiasieger durch eine Porträtstatue auszuzeichnen. Er nimmt an, die staatlichen Organe, in diesem Falle die Hel-

lanodiken, hätten eine Art Reinkultur der schöntypischen Kunst getrieben, diese Reinkultur jedoch geschädigt einzig und allein zu Gunsten des dreimaligen Olympiasiegers, geschädigt im vollen Bewußtsein, gegen die sonst streng gehüteten Kunstforderungen sich zu vergehen, geschädigt in gesetzlich vorausbestimmten Fällen. Wo in aller Welt kommt bei einem einigermaßen kunstsinnigen Volke so etwas vor? Ich erkläre mir das Verfahren ganz anders. Die Gepflogenheit, den Sieger durch eine Statue zu ehren, drängte naturgemäß, wie sich die Kunst entfaltete, zum Porträt. Selbstverständlich war dieses, so gut wie heute, teurer, wesentlich teurer als die typische Statue. Von dieser konnte in der voraussichtlich zur Verwendung gelangenden Anzahl fabrikmäßig ein Vorrat erstellt werden, wobei dann nur noch die Anbringung der Inschrift erübrigte. Oder der Auftrag wurde erst nach dem Fest erteilt. Künstler und Kranzgewinner sahen sich nicht, wenigstens brauchten sie sich nicht zu sehen. Für das ikonische Standbild dagegen mußte der Sieger jedenfalls sitzen. Vermutlich mußte der Künstler, der es anfertigte, mehr können als der Fabrikant der konventionellen Siegerstatuen. Natürlich richteten sich auch die Preise danach. Die höhere Auszeichnung kostete mehr, wie sie auch heute mehr kosten würde.

„Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in

seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich und selbst vom Junius gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte die Karikatur."

Man hat Lessings Erklärung schon darum bestritten, weil es schwer hält, just den Thebanern eine solche Kunstgesinnung zuzutrauen. Ist Älian nicht ein Mißverständnis unterlaufen und die Überlieferung überhaupt annehmbar, so erblickt man in dem fraglichen Gesetz vielleicht am einfachsten eine Polizeiverordnung: die Karikatur wird verboten, um Händeln vorzubeugen.

Lessings Auslegung der Älianischen Nachricht und seine Anschauung über die Verleihung der ikonischen Statuen setzt eine staatliche Schulaufsicht und Bevormundung der Kunst voraus, die, wenn sie existiert hätte, das geeignetste Mittel gewesen wäre, die griechische Kunst in ihrer Entwicklung außerordentlich zu beeinträchtigen.

„Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die

Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will."

Lessing leitete der Wunsch, ein für allemal der Idealkunst die Herrschaft zu sichern. Ihm bedeuteten alle veristischen Regungen in der altgriechischen Plastik und Malerei beklagenswerte Verirrung und Verderbnis, zum Glück, wie er meinte, nur sporadische und daher belanglose Verirrung. Davon begehrte er nun die moderne Kunst zu säubern, davor sie zu behüten. Obgleich Zeit seines Lebens ein abgesagter Feind jeden Zwanges und Sturmläufer gegen jede hergebrachte Autorität, kann er doch sein Geblüt nicht freihalten von den Gelüsten des aufgeklärten Despotismus, der alles in seinen Machtbereich zieht, somit auch die Kunst. Lessing denkt nicht daran, daß die Staatsgewalt, die es liebt, die Kunst einzuschränken, auch die Wissenschaft zu fesseln pflegt, die freie Wissenschaft und Forschung noch eher als die Kunst, wie Lessing später am eigenen Leibe zu fühlen bekam. Er kennt nur *eine* Kunst; der Begriff der Entwicklung, der Wandlung geht ihm völlig ab. Er wünscht die

eine, die einzig richtige Kunst festgehalten, womöglich von der starken Hand des Staates. Da ihm die Möglichkeit eines völligen Umschwungs der Kunstrichtung und des Geschmackes im Grunde etwas Unfaßbares ist, so rechnet er kaum mit der Eventualität, daß bei gänzlich veränderten Anschauungen und Bedürfnissen die staatlichen Mächte gerade die von ihm hochgehaltene Kunst treffen könnten. Er hat sich's wohl kaum träumen lassen, daß die Werke des von ihm verehrten Rafael Mengs aus den vornehmsten Sammlungen in die Rumpelkammern verwiesen würden.

Seine Ausführungen über staatliche Kunstaufsicht boten ihm erwünschten Anlaß, eine interessante Idee zur Sprache zu bringen, nämlich seine besondere Auslegung gewisser Träume, welche antike Schriftsteller von den schwangeren Müttern berühmter Männer berichten. Da er hier von der Einwirkung schöner Bildsäulen auf die Nachkommenschaft ausgeht, so lag ihm der Gedanke nahe, daß es Aufgabe des Staates sei, dafür zu sorgen, daß nur Gebilde schöntypischer Kunst dem Publikum vor Augen kommen.

IV*)

„Ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursach gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind.“

Lessing verwechselt wohl Ursache und Wirkung. Ein Volk erzeugt die seinen Anlagen angemessene Kunst und gestaltet seine Vergnügungen nach seinen Bedürfnissen. Den Römer lockte das Fechterspiel, während der Grieche Szenen des gewaltsamen Todes selbst auf der Bühne den Blicken entzog. Nicht die Gladiatorenkämpfe hinderten das Aufkommen des wahren Tragischen; denn selbst in der Zeit, wo sie nur erst ganz sporadisch auftraten, ungefähr in den Tagen, als Plautus sein Talent entdeckte, selbst damals erstand den Römern kein Tragiker von annähernd der gleichen Kraft und Eigenheit ihres großen Komikers. Sie haben ihn auch nie bekommen. Der Zug zum Grausamen, der Mangel an Humanität, an reiner Menschlichkeit verwehrten es. Gladiatorenspiel und Senecas Tragödie sind Blüten am nämlichen Zweig.

*) Die Kapitelzahlen bedeuten die Kapitel des Lessingschen Laokoon.

VII

„Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des anderen zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem anderen die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerk vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der anderen ist er Kopist. Jene ist ein

Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen."

Die Überschätzung der Definition, der Hang zur Spitzfindigkeit verführten Lessing zu einer nicht eben glücklichen Begriffsbestimmung von zwei verschiedenen Arten der dichterischen Nachahmung. Diese seine Definition ist nur möglich, weil das Wort „Nachahmung" damals noch eine doppelte Bedeutung besaß: es bezeichnete Nachahmung in unserem Sinne und bedeutete überdies Darstellung oder Schilderung. Im Laokoon selbst braucht Lessing das Wort einmal in einem und demselben Satz in beiden Bedeutungen. „Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkt betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen."

Seine Meinung läßt sich ungefähr folgendermaßen in die heutige Terminologie übertragen: 1. Der Dichter wählt ein wirklich existierendes Kunstwerk zum Gegen-

stand seiner Darstellung oder Beschreibung. 2. Der Dichter wählt das nämliche Motiv wie der bildende Künstler und lehnt sich an dessen Behandlung im ganzen und einzelnen an.

Die erste Art der Nachahmung erläutert Lessing am Schilde des Äneas bei Virgil. Der Schild als Ganzes, das Kunstwerk in seiner Totalität, nicht die auf ihm dargestellten Geschehnisse, bildet das Sujet der dichterlichen Beschreibung. Der Dichter nimmt sie mit als integrierende Bestandteile des Ganzen.

Man wird dieses Beispiel beanstanden, selbst wenn man die Definition, der es dient, gelten läßt. Es ist zu eng gewählt. Es vertritt nur eine bestimmte Gattung von Kunstwerken, solche, die, wenn auch nicht immer, so doch häufig selber irgendwelchen Bildschmuck tragen, wie Schilde, Waffen, Gefäße, Truhen, Sarkophage, Fassaden. Bei einer Unmenge anderer und gerade bei den hervorragendsten trifft das aber nicht zu. Man denke an die Laokoongruppe, an Verrocchios Reiterstandbild des Colleone, an den Moses des Michel Angelo, an Thorwaldsens Löwen von Luzern. Gerade solche berühmte Bildhauerwerke zu schildern oder in eine Schilderung hineinzubeziehen wird sich der Dichter leicht versucht fühlen. Man erinnere sich an die wundervolle Beschreibung des Borghesischen Fechters im „Grünen Heinrich": „Ein helleres Licht ging von dem Bilde aus, in welchem das Leben im goldenen Zirkel von Verteidigung und

Angriff sich selbst erhielt. Von der erhobenen Faust des linken Armes über die Schulter weg bis zur gesenkten des rechten, von der Stirn bis zur Zehe, dem Nacken bis zur Ferse wallte von Muskel zu Muskel, von Form zu Form die Erregung, der Schritt aus der Not zum Siege oder zum rühmlichen Untergange. Und welche Formen in ihrer Verschiedenheit! Alle diese Organe glichen einer kleinen Republik von Wehrmännern, welche von einem Willen beseelt vorandrangen, um ihren Verband gegen die Zerstörung zu schützen."

Eine tiefgreifende Verschiedenheit noch trennt den von Vergil beschriebenen Schild des Äneas von der Gegengruppe der Kunstgebilde, vom borghesischen Fechter, vom Laokoon, vom Colleone u. s. w. Diese Werke sind, sie existieren. Aber der Schild des Äneas war nie und nimmer vorhanden. Er ist ja nur eine Fiktion des Dichters, in dessen Hand es liegt, den Gegenstand einzusetzen oder auszuschalten, von dessen Gutdünken die Modelung des einzelnen abhängt. Er steht also, mit den unendlichen Scharen von Träumen und Visionen, in den Reihen jener Plastiken und Gemälde, die sich die Dichter bloß ausdenken.

Während der antike Dichter keinerlei mit der Psyche seines Motivs organisch zusammenhängende Absicht in der Schilderung solcher fingierter Kunstgebilde verfolgt, vertraut der moderne ihr zuweilen das

Amt an, eine Situation oder Stimmung greifbarer, als das direkte Wort es vermöchte, zum Ausdruck zu bringen. Man erinnere sich des prachtvollen Bildes im XI. Kapitel des III. Bandes des „Grünen Heinrich“: „Auf einer halbkreisförmigen Steinbank in einer römischen Villa, unter einem Rebendache, saßen vier bis fünf Männer in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts, einen Marmortisch vor sich, auf welchem Champagnerwein in hohen venezianischen Gläsern perlte. Vor dem Tische, mit dem Rücken gegen den Beschauer gewendet, saß einzeln ein üppig gewachsenes junges Mädchen festlich geschmückt, welches eine Laute stimmt und, während sie mit beiden Händen damit beschäftigt ist, aus einem Glase trinkt, das ihr der nächste der Männer, ein kaum neunzehnjähriger Jüngling, an den Mund hielt. Dieser sah beim lässigen Hinhalten nicht auf das Mädchen, sondern fixierte den Beschauer, indessen er sich zu gleicher Zeit an einen silberhaarigen Greis mit rötlichem Gesicht lehnte. Der Greis sah ebenfalls auf den Beschauer und schlug dazu spöttisch mutwillig ein Schnippchen mit der einen Hand, während die andere sich gegen den Tisch stemmte. Er blinzelte ganz verzwickt freundlich mit den Augen und zeigte allen Mutwillen eines Neunzehnjährigen, indessen der Junge, mit trotzig schönen Lippen, mattglühenden schwarzen Augen und unbändigen Haaren, deren Ebenholzschwärze durch den verwischten Puder glänzte, die Erfahrungen eines

Greises in sich zu tragen schien. Auf der Mitte der Bank, deren hohe, zierlich gemeißelte Lehne man durch die Lücken bemerkte, saß ein ausgemachter Taugenichts und Hanswurst, welcher mit offenbarem Hohne, die Nase verziehend, aus dem Bilde sah und seinen Hohn dadurch noch beleidigender machte, daß er sich durch eine vor den Mund gehaltene Rose das Ansehen gab, als wolle er denselben gutmütig verhehlen. Auf diesen folgte ein stattlicher Mann in Uniform: dieser blickte ruhig, fast schwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich schloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in seidener Soutane, welcher, wie eben erst aufmerksam gemacht, einen forschenden stechenden Blick auf den Beschauer richtete, während er eine Prise zur Nase führte und in diesem Geschäft einen Augenblick anhielt, so sehr schien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beschauers zu frappieren und zu heillosen Witzen aufzufordern. So waren alle Blicke, mit Ausnahme derjenigen des Mädchens, auf den gerichtet, der vor das Bild trat, und sie schienen mit unabwehrbarer Durchdringung jede Selbsttäuschung, Halbheit, Schwärmerei, jede verborgene Schwäche, jede unbewußte oder bewußte Heuchelei aus ihm herauszufischen. Auf ihren eigenen Stirnen, um ihre Mundwinkel ruhte zwar unverkennbare Hoffnungslosigkeit; aber trotz der Blässe, die ohne den rötlichen Greis alle überzog, steckten sie in einer unverwüstlichen Gesundheit, wie die Fische

im Wasser, und der Betrachter, der seiner nicht ganz bewußt war, befand sich so übel unter diesen Blicken, daß man eher versucht war auszurufen: „Weh dem, der vor der Bank der Spötter steht!"

Ganz ähnlich liegen die Dinge in C. F. Meyers „Versuchung des Pescara": „Auf einem weißen Marmortischchen spielten Schach ein Mann und ein Weib in Lebensgröße. Dieses, ein helles und warmes Geschöpf in fürstlichen Gewändern, berührte mit zögerndem Finger die Königin und forschte zugleich verstohlenen Blickes in der Miene des Mitspielers, der, ein Krieger von ernsten und durchgearbeiteten Zügen, in den streng gesenkten Mundwinkeln ein Lächeln versteckte."

Dieses frei erfundene Bild symbolisiert und verkörpert den Geist der Situation und einen Teil des Novellenmotivs. Es wirkt wie eine schlagende Kapitelüberschrift und wirkt noch mehr, weil es Perspektiven eröffnet. Ebenso das Gemälde im „Grünen Heinrich", worunter übrigens der Dichter ein feines fabula docet setzt.

Allerdings könnte man einwenden, Vergils Schildepisode sei ein unerläßlicher Bestandteil der epischen Handlung, die Gemälde der beiden Schweizer dagegen nur Einschübe symbolisierender Natur. So gut es jedoch Gottfried Keller freistand, das Bild zu gestalten wie er wollte, oder es sogar wegzulassen, ebenso stand es Vergil frei, die Gegenstände auf dem Schilde des

Äneas beliebig zu wählen oder die ganze Schildepisode auch wegzulassen. Keinenfalls ändert aber diese Erwägung etwas an der Tatsache, daß es sich bei allen drei Poeten lediglich um erdachte Kunstwerke handelt.

Die Frage drängt sich auf: entging es Lessing, als er die Vergilische Schildbeschreibung als Beispiel für die erste Art der Nachahmung wählte, daß die Vorlage des Dichters nicht ein wirkliches Kunstwerk war, sondern bloß ein von ihm fingiertes? Oder sah er geflissentlich über diese Sachlage hinweg, indem er sich dabei beruhigte, daß es schließlich für Verfahren und Technik des Dichters auf das nämliche hinauslaufe, ob er seine Augen auf ein wirkliches Kunstgebilde lenke oder sich nur in Gedanken eines zurechtrichte?

Vielleicht leiteten ihn Gründe künstlerischer Ökonomie. Er gedachte die Fundamentalfrage seines Buches mit möglichst wenigen Beispielen zu lösen. So behalf er sich hier mit dem Schild des Äneas, auf den er in anderweitigem Zusammenhang zurückzukommen sich vorgenommen hatte.

Die andere Art der Nachahmung demonstriert Lessing am Laokoonmotiv: Der Dichter übernimmt vom bildenden Künstler nicht allein das Sujet, sondern auch die Behandlung, die Einzelheiten, die besonderen Züge, die Stimmung, nicht nur das Was, sondern auch das Wie. Lessing wendet sich heftig gegen Spence, der diese Nachahmung bei den antiken

Dichtern überall wittert, sobald er Gleichheit des Motivs, geschweige denn Übereinstimmung im einzelnen wahrnimmt. Und eben diese unerbittliche Abrechnung mit dem englischen Gelehrten benützt er dazu, die Grenzsonderung zwischen redender und bildender Kunst zu fördern.

Aber befremdlicherweise redet nun Lessing gerade im Laokoon derjenigen Dichterpraxis im gegebenen Falle das Wort, die er theoretisch verurteilt.

Im VI. Kapitel nämlich erörtert er die auch von anderen schon aufgeworfene Frage, ob Vergil die Laokoongruppe gekannt habe. Nein, sagt er. Er hätte sonst von der vollendeten Schönheit des Wunderwerkes etwas in seine Darstellung hinüberfließen lassen. „Warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten. Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbild gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. . . . Wenn aber der Dichter

die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken?" Weit entfernt, diese eventuelle Nachahmung zu verdammen, ist Lessing sogar bereit, sie zu begrüßen, obgleich sie nach seiner Meinung „den Dichter gänzlich von seiner Würde herabsetzt", und obgleich er im XI. Kapitel urteilt: „Hätte Vergil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben."

Wenn ein Dichter ein Bildwerk in seinen Einzelheiten nachahmt, so entwürdigt er sich nach Lessings Meinung; wenn aber Virgil in diesem Sinne die Laokoongruppe nachgeahmt hätte, so wäre es gleichfalls nach Lessings Ansicht (im VI. Kapitel) ein Verdienst gewesen. Der Widerspruch ist evident.

Übrigens ist diese ganze Unterscheidung der beiden Sorten von „Nachahmung" beinahe ein Streit um nichts, ein Fechten mit Worten: denn die eine wie die andere ist in der Praxis unerheblich, schon weil die Beschreibung eines wirklichen Kunstwerkes oder

die direkte Entlehnung einzelner Züge desselben durch einen Dichter etwas Seltenes und meist schon der Ausdehnung nach Unbedeutendes ist. Ob z. B. Vergil für seine Verse der Laokoongruppe etwas absah oder nicht, das hätte wohl den Umfang der betreffenden Episode kaum um einige Zeilen geändert und weder ihren Wert, noch den des Gesanges und der ganzen Dichtung berührt.

Es war leicht, Motive aufzubringen, die ausschließlich für den Dichter oder ausschließlich für den bildenden Künstler sich eignen; viel schwerer, solche aufzutreiben, die den Forderungen des einen wie des anderen entsprechen. Das Schildmotiv mag diese Eigenschaft besitzen; dem Laokoonmotiv geht sie entschieden ab. Dieses Urteil fällte ein poetisches Genie, fällte Goethe. Er bezeichnete die Vergleichung der Gruppe mit Vergils Erzählung als ein großes Unrecht gegen diesen, da der Gegenstand kaum ein zu dichterischer Behandlung geeigneter sei und Zweck und Aufgabe des Bildhauers und des Poeten völlig auseinander gingen.

Das sah Lessing nicht, und wenn er es sah, so mußte er es ignorieren. Sein Gang blieb so stark und entschieden nur unter der Voraussetzung, daß das Motiv dem Dichter und dem Plastiker gleich günstige Bedingungen biete. Nur diese Voraussetzung ermöglichte ihm die bestimmten, prägnanten, durch keine Nebenlinien zerfaserten Umrißlinien seines Kunstwerkes.

Die verschiedenartige Eignung einer Menge von Motiven für die beiden Künste zu betrachten, wäre ein Kapitel für sich, ein reiches und sehr lehrreiches. Sämtliche Stadien wären zu erwägen von der annähernden Gleichheit in beiden Künsten bis zu jenem leisesten und letzten Nachwirken, das nicht mehr direkt aus der Arbeit des einen oder anderen erkennbar wird, sondern sich nur noch durch das Zeugnis des Schöpfenden oder sonst eines Wissenden feststellen läßt.

Wie es sich lohnte, aus bedeutenden Dichtern jene Bilder und Skulpturen zusammenzutragen, die sie erdichten, aber als vorhandene beschreiben, so müßte eine Zusammenreihung von wirklichen Kunstwerken fruchtbar sein, die auf diese oder jene Weise einen Poeten anregten, wobei womöglich die Abbildung des Kunstwerkes vom Dichtertext zu begleiten wäre. Hier gebührte z. B. ein Platz dem Kinderbildnis, das vor der Seele Gottfried Kellers die rührende Gestalt des Meretlein heraufbeschwor. Umgekehrt auch müßte — von jenem Worte Homers an, das dem Phidias das Antlitz des Zeus vorzauberte, — eine Sammlung von Dichterstellen manchen Aufschluß gewähren, die einen bildenden Künstler inspirierten.

XI

„Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?"

Derlei Anschauungen zeitigt nur eine Periode, wo der Puls der lebendigen Kunst nicht mehr mitschlägt im Leben des Gebildeten. In einer solchen Zeit entstand Lessings Laokoon. Und das eben bedingt das Starre und Enge seiner Kunstansichten. Er hat nicht die geringste Fühlung mit der lebendigen Kunst. Ein Atelier hat er kaum betreten, außer in den wenigen Fällen, wo er sitzen mußte. Fundament, Technik und besondere Aufgaben der Malerei hat er wohl nie mit einem bedeutenden Maler besprochen, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil sich unter seinen deutschen Zeitgenossen ein solcher nicht befand. Denn so Beträchtliches er auch konnte, ein schöpferischer Kopf war Anton Graff nicht.

Man ließ sich porträtieren. Das waren die Beziehungen der meisten Gebildeten jener Zeit zur Malerei. Das Interesse beschränkte sich meist auf die schöne Literatur und auf die mit mehr oder weniger Theologie und Moral versetzte Philosophie. Seit Winckelmanns Eingreifen wandte sich das Kunstbedürfnis vorwiegend der Archäologie zu. Das gewahrt man schon aus den Gegenständen, auf die sich Lessing warf. Außer der antikisierenden Renaissance und ihrer bleichen Nachblüte verblaßte Alles vor der Herrlichkeit altgriechischer Schöpfungen, die man allerdings mehr träumte und ahnte als mit Augen sah. Die Erzeugnisse der altheimischen Meister waren vergessen oder galten nichts. Man zimmerte die Grundlagen der Bildhauerei nach antiken Skulpturen, die man nur aus schlechten Stichen kannte, die der Malerei nach antiken Bildern, von denen nur dunkle und problematische Beschreibungen alter Autoren Kunde lieferten. Man philosophierte über Malerei ohne Anschauung, ohne Kenntnis der Technik, ohne Einsicht in ihre Lebensbedingungen.

Gottfried Keller, hervorragender Dichter, tiefblickender Kritiker und genauer Kenner der Maltechnik in einer Person, pflegte zu betonen, man könne in der Poesie durch das bloße Gefühl richtig geleitet werden, während man sich hüten müsse, über Malerei zu reden ohne Kenntnis der Technik und möglichst reiche Anschauung.

Das bewahrheitet sich selbst an einem so Großen wie Lessing, dem in der Tat das eine wie das andere so ziemlich mangelte. Wo er von Poesie handelt, wo er ihre Aufgaben bestimmt, wo er die Marken der Künste scheidet, da ist er zu Hause, wie unter seinen Mitlebenden keiner. Hingegen fühlt man, daß er sich auf einigermaßen unsicherem Boden bewegt, sobald er auf die Malerei gerät. Allerdings fällt nun auch etwas anderes sehr gewichtig in die Wage. Lessing war die bildende Kunst kein eigentliches Bedürfnis. Die Nachricht über ein längst zu Grunde gegangenes Bild bei irgend einem alten Schriftsteller zog ihn eigentlich mehr an als das, was die Zeitgenossen diesseits und jenseits des Rheins malten. Er war weit mehr Ästhetiker und Kritiker als Kunstfreund. Ein lehrreiches Buch über bildende Kunst fesselte ihn vermutlich mehr als die Bilder selber.

Die Behauptung, der Maler, welcher den Dichter nachahmt, tue weiter nichts, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücke, verkennt die besonderen Probleme und Aufgaben der Malerei und erniedrigt sie. So wird die Kunst von einer Zeit eingeschätzt, in der sie tief steht. In dieser Einschätzung stehen der Graf Caylus und Lessing vollständig auf dem gleichen Boden, nur daß eben Lessing in einer Beziehung schärfer sieht. An einer Stelle lockert er der Malerei die Fesseln, die sie an die Poesie ketten. Aber sonst ist seine Meinung kurz

und bündig die: der Maler soll Literatur malen! eine Meinung, von der auch Goethe nie ganz losgekommen ist. Ein entschiedener Bruch mit dieser Tradition wurde erst vor etwas mehr als einem halben Jahrhundert durch die Franzosen vollzogen. Seither wissen wir, und ist es eigentlich jedem Gebildeten, der sich um solche Dinge kümmert, geläufig: die Malerei gehorcht ihren eigenen Gesetzen. Es ist eine Bedingung ihrer Größe, daß sie höchstens gelegentlich Literatur malt. Ein Maler, der niemals Literatur malt, kann hervorragend sein. Einer, der es ausschließlich oder auch nur überwiegend tut, wird es gewiß niemals sein.

Lessing wollte den Dichter verhindern, in das Gebiet des Künstlers hinüberzugreifen; gleichzeitig aber drängte er diesen allzuweit in das Gebiet der Poesie hinein. —

„Der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten."

Auf welche abschüssigen Bahnen würden Kritik und Ästhetik geraten, wollte man sich ein Urteil darüber erlauben, was leicht und was schwer ist! Je nachdem kann in der Kunst alles leicht oder alles schwer sein. Was z. B. ein Maler oder Dichter mit Leichtigkeit vollbringt, das erreicht ein anderer von annähernd gleichem Talent nur mühsam oder gar nicht. Und der nämliche Künstler stößt oft da auf unüberwindliche Schwierigkeiten, wo er früher keine

gefunden. Wenn also für den Zünftigen, ja für einen und denselben Mann leicht und schwer nur zu häufig inkommensurable und daher für die Wertbestimmung einer Schöpfung unbrauchbare Begriffe sind, so involviert eine unzünftige Vergleichung, wie diejenige Lessings, der die Schwierigkeiten verschiedener Künste gegeneinander ausspielt, eine Schiefheit, wenn nicht ein Unrecht. In allen Künsten entscheidet nur die Qualität und die den speziellen Mitteln entsprechende Lösung der Probleme.

Als man den Maler Runge fragte, was er denn mit dem Zyklus seiner „Vier Jahreszeiten" eigentlich habe ausdrücken wollen, da erwiderte er: „Wenn ich das sagen könnte, hätte ich es nicht gemalt."

Es entspringt Lessings Trieb zum Erklären, Einteilen und Klassifizieren, daß er auch die Begriffe leicht und schwer in die Kunst einführen möchte. Der Begriff der Freiheit in der Kunst ist ihm noch nicht aufgegangen, er rechnet zu wenig mit dem Unbewußten, mit den unendlichen und begrifflich nicht zu fassenden Spielarten und Möglichkeiten der Talente und der Individualitäten. —

„Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr getan, als der sie gerade

von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich, jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwankenden und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen."

In seinem Widerwillen gegen den Realismus wehrt sich hier Lessing gegen die bloße Vedute und mit Recht. Aber er fällt ins entgegengesetzte Extrem, d. h. unvertraut mit den zu einer richtigen Landschaft erforderlichen Studien und Vorarbeiten, erklärt er gemalte Literatur für ein richtiges Landschaftsbild. Bekanntlich hat schon 1767 Helfrich Peter Sturz diese Einseitigkeit Lessings in einem Briefe an ihn bekämpft. —

„Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder statt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Taten des Alexanders zu malen; Taten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen;

impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido, ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz anderen Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus, einer Cydippe u. dergl., von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben."

Wie Blümner bemerkt, läßt sich Lessings Übersetzung von libido artis u. s. w. und seine Auffassung der Stelle nicht halten. Auch hier lockt ihn der Wunsch in die Irre. Er sucht aus dem Lob des Plinius einen Tadel herauszuklauben gegen Protogenes, weil dieser aus dem Kreis der zu seiner Zeit bekannten Sujets herausgetreten sein sollte. Das ginge noch an; aber Lessing macht es ihm zum Vorwurf, daß er Motive wählte, von welchen, reichlich zweitausend Jahre später, „wir auch nicht einmal erraten können, was sie vorgestellet haben". Als ob ein Künstler nicht für sein Publikum schüfe, oft sogar bloß für einen einzigen Auftraggeber! Lessing scheint nicht daran zu denken, daß man die fraglichen Bilder des Protogenes, wenn sie erhalten wären, auch ohne jede literarische Kunde über das Sujet vermutlich zu begreifen und jedenfalls sehr wohl zu genießen vermöchte. Winckelmann z. B. würde diesen Schöpfungen des Protogenes Geist und Sinn abgefühlt haben auch ohne eine von der Tradition gebotene literarische Wegleitung. Ein tüchtiger Maler traktiert

seinen Stoff so, daß sich der Beschauer einen Vers darauf zu machen vermag, selbst wenn er das historische Faktum oder die Überlieferung nicht kennt. Es können Stoffe im Laufe der Zeit aus dem Gesichtskreis der Menschen treten, bis sie schließlich nur noch ganz Wenigen vertraut sind, und auch diesen nicht ohne Studium. Rembrandts Landsleute und Mitlebende waren im Alten Testament bewandert wie heute nur etwa ein reformierter Theologe. Ist der Beschauer von heute im stande, sich über die Natur eines gemalten Geschehnisses Rechenschaft abzulegen, was verschlägt es, daß ihm die Namen der Helden auf manchen dieser Bilder oder Radierungen längst entfielen oder überhaupt niemals bekannt waren? Ob man, wie früher, in dem finsteren Hünen, der gegen einen Alten die Faust ballt, Adolf von Geldern oder, wie jetzt, Simson erblickt, das bleibt für die Verständlichkeit und die Qualitäten der mächtigen Schöpfung Rembrandts in der Berliner Nationalgalerie völlig gleich. Weiß einer von zehntausend Betrachtern etwas von Adolf von Geldern oder erinnert er sich, wenn er es jemals wußte, welche Drohung Simson gegen seinen Schwiegervater ausstößt? Die Situation spricht für sich. Umgekehrt sind ungezählte Bilder um nichts mehr wert, weil uns der erste Blick über ihren Inhalt vollkommen aufklärt.

Gewiß hat Lessing Recht mit der Frage: „Verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll,

als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen?" Aber er macht von diesem Gedanken eine unglückliche Nutzanwendung, indem er den Malern davon abrät, Szenen aus Homer, wie dies Graf Caylus vorgeschlagen hatte, zu wählen. Er rät davon ab, weil dem Publikum diese Szenen neu und unbekannt seien. Er empfiehlt den Malern, ihre Vorwürfe, wie seit Jahrhunderten, aus Ovid zu schöpfen, den man kenne.

Die Folgezeit hat Lessing Unrecht gegeben und zwar in doppelter Beziehung. Einmal ist Homer unseren Malern vertrauter als Ovid. Sodann aber, und das ist die Hauptsache: sie suchen ihre Stoffe fast so wenig bei dem einen wie bei dem anderen, weil sie ihre Aufgabe nicht mehr in der Literaturmalerei erblicken.

Der Widerstand gegen die Idee des Grafen Caylus, die Sujets der Malerei durch homerische Szenen zu bereichern, und die Begründung dieses Widerstandes liefert den schärfsten Zug zu dem Bilde, das wir, namentlich aus dem XI. Kapitel des Laokoon, von dem Maltheoretiker Lessing gewinnen. Man wird dieses Bild ungefähr folgendermaßen zeichnen können:

Lessing kennt die Technik der Malerei nicht. Von ihrer eigentlichen Natur, ihren besonderen Aufgaben

und von ihrer Selbstherrlichkeit hat er keinen zureichenden Begriff. Stilleben, Tierstück, Landschaft, Historienbild und Genre läßt er nur zur Not gelten, das Porträt ist ihm wenig. Der Mann, der in der Minna von Barnhelm seinem Volke frisch aus der Gegenwart gegriffene Szenen bot und gerade dadurch eine nationale Poesie schuf, er würde diese oder ähnliche Szenen, von einem seiner Feder ebenbürtigen Pinsel auf die Leinwand gezaubert, nicht für volle, nicht für die wahre Kunst genommen haben*). Nicht das Erlebnis, nicht die Gegenwart soll den Maler inspirieren, sondern der Dichter, und zwar der antike. Er soll wesentlich antike oder antikisierende Literatur malen, und zwar in möglichst enger Anlehnung an antike Malerei und Plastik. Er soll „Geschichten" malen, bekannte Vorwürfe. Er soll nicht neue Motive erfinden und aufsuchen, über die das Publikum stutzen könnte; er soll das tausendmal gemalte Motiv zum tausendeintenmale wählen und ihm durch Variationen in Einzelheiten den Reiz der Neuheit abzugewinnen suchen. Der Begriff der Freiheit und der Entwicklung geht Lessing dermaßen ab, daß er um die enge Stoffwelt, die er durchaus im Geist akademischer Ruhe und Schönheit behandelt wünscht, eine chinesische

*) Offenbar wurden Lessings Ansichten nicht berührt durch Chodowieckis reiche und nationale Schwarzweißkunst, die ihre Motive aus der Zeit nahm und bald nach dem Erscheinen des Laokoon teilweise auch Lessings Schöpfungen illustrierte.

Mauer ziehen will. Die seit Jahrhunderten aus Ovid gewonnenen Motive sollen nicht durch homerische vermehrt werden, nicht etwa, weil diese sich zur bildlichen Darstellung nicht eignen — sie eignen sich ebensogut und sind eigentlich noch schöner, meint Lessing —, sondern bloß darum, weil sie neu sind!

Lessings Zeitgenossen teilten seine Ansicht über Malerei mehr oder weniger, oder wohl richtiger gesagt: sie waren wie er so sehr nur mit Philologie und Philosophie aufgesäugt, daß ihnen alles ziemlich fern lag, was Malerei hieß. Herder z. B., der auf jedem Plätzchen seines kritischen Wäldchens eine Gelegenheit ausspäht, Lessing in den Weg zu treten, empfindet dessen maßlose Einseitigkeit und Härte gegenüber der Malerei nicht. Er hört das alles ruhig an, obgleich er ein Gefühl dafür hat, daß Lessing da am sichersten ist, wo er als Kunstrichter des „poetischen Geschmacks" auftritt.

Da hatte sich Friedrich d. Gr., in enger Berührung mit den Franzosen, den Sinn für die zeitgenössische Kunst und die Kunstfreude ganz anders frei gehalten und durch keinen gelehrten Geist verderben lassen. Er freute sich an den Werken Watteaus.

XVI

„Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unseren Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte, sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen ... ich betrachte itzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen."

Lessings Beobachtungen über Homers Schilderungstechnik sind wohl unanfechtbar. Es sind die Entdeckungen eines ungewöhnlichen Kunstverstandes. Nur geht er fehl in der Annahme, Homer habe als ein mit hellstem Bewußtsein die epischen Gesetze handhabender Kunstdichter die freie Wahl gehabt, entweder zu schildern oder, wenn ihm schildern nicht beliebte, Schilderung in Handlung aufzulösen.

Gleich Herder erhob Einsprache. Er fühlte die naiven Elemente in Homer, wofür Lessing die Emp-

findung mangelte. Offenbar will Herder das Instinktive und Unbewußte des homerischen Schaffens bezeichnen, wenn er sagt: „Homer ist immer so fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Teilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist."

In diesem, nach Herders nicht seltener Art, eigentümlich dunkeln Satze dämmert möglicherweise ein Gedanke, den Herder weder zur Klarheit noch zur Form gebracht hat.

Das Entscheidende nämlich ist: Homer hat gar nicht die Wahl, zu schildern oder nicht zu schildern. Wirklich beschreiben, d. h. im Sinne eines modernen Menschen beschreiben, kann er absolut nicht. Nur annähernd vermag er das Palastinnere und die Gärten des Alkinoos zur Anschauung zu bringen. Doch den Schild des Achill, die beiden Zepter, den Wagen der Juno ist er außer stande zu beschreiben. Er vermag es nicht, weil seine Sprache noch in einer Periode der Entwicklung steckt, wo sie die Fähigkeit des Schilderns noch gar nicht erlangt hat.

Die ungeheure Überzahl der heute lebenden Menschen steht noch auf der homerischen Stufe, und jeder, auch der Hochgebildetste, muß heute noch diese Stufe erst durchmachen. Der Bauer, selbst der phantasievolle, mit natürlicher Sprachkraft begabte, ist unfähig, wenn er nicht während der Schuldressur etwas derart erworben hat, ein Gesicht, irgend einen Gegenstand

oder ein Phänomen zu beschreiben. Es gehört zu den Mühsalen des Lehrers in der Schule, die Kinder zur Beschreibung anzuleiten und sie ihnen anzuquälen. Sie können allerliebste selbsterfundene Geschichten erzählen; sie können Erlebnisse berichten; aber zu schildern, d. h. einen Gegenstand in seinen einzelnen Teilen sprachlich zur Anschauung zu bringen, sind sie außer stande. Sie behelfen sich, da sie nicht direkt zum Ziel kommen, mit indirekten Mitteln, d. h. mit dem Vergleich. Diese Vergleiche bilden oft unser Entzücken, weil sie den unmittelbaren Eindruck bieten, wo wir mit der angelernten Schilderung hantieren. Wie reizend ist es z. B., wenn das Kind, das zum ersten Male kohlensaures Wasser zu trinken bekommt, die Erklärung abgibt: „Das schmeckt wie eingeschlafene Füße."

Eine Sprache kann einen hohen, ja den höchsten Grad poetischer Ausbildung erreichen ohne das Vermögen der eigentlichen Schilderung und Beschreibung. Dieses Vermögen ist eine Frucht langer Kultur, ausgebildeter Technik und wohl auch eines reichen Verkehrs. Es reift gewöhnlich erst, wenn die eigentliche Kunstblüte schon verwelkt ist. Hat sich dieses Können aber einmal eingestellt, so dringt es ganz folgerichtig in die Poesie ein. Denn Schildern und direktes Charakterisieren sind auch Kunstmittel oder wenigstens die Surrogate solcher, und eine gewisse Kultur wird sie nicht entbehren wollen.

Ist die Epik einmal über das einfache Lied hinaus-

gewachsen, so leistet sie nie mehr völligen Verzicht auf die Schilderung. Allerdings braucht die gesunde Epik sie nur selten, nur als Würze, da sie mit Entfalten und Organisieren der epischen Geschehnisse genug zu tun hat. Die verkümmernde Epik hingegen artet in Schilderung überhaupt aus, da sie keinen Stoff und Gehalt mehr besitzt. Einem modernen Epiker die Zumutung stellen, ganz auf Schilderung zu verzichten, läuft ungefähr aufs nämliche hinaus, wie wenn man von einem Maler verlangt, daß er gewisse Farben und Farbeneffekte vermeiden soll.

Homers Welt ist eine im ganzen noch so einfache, daß die Fähigkeit des Schilderns und das Bedürfnis danach noch wenig entwickelt ist. Es regt sich höchstens, wenn es sich um die Verdeutlichung märchenhafter Elemente handelt, seien es wunderbare Landschaften und Paläste auf fernen Inseln, wie Palast und Gärten des Alkinoos, seien es aus den Händen der Götter hervorgehende Waffen, Rüstungen, Wagen.

Homer schildert beinahe niemals das seinen Hörern Bekannte — denn ein paar zum Substantiv gesetzte Epitheta sind noch keine Beschreibung —, sondern das ihnen Unbekannte.

Er verfügt nur über indirekte Schilderungsmittel, entsprechend seinem Kulturstadium. Ob die Darstellung der Wirkung, z. B. die der Schönheit Helenas auf die Greise, darunter zu rechnen ist, mag fraglich bleiben, da es sich hier eigentlich doch um ein rein

episches, d. h. erzählendes Moment handelt. Dagegen stellen alle seine Gleichnisse, wie die Gleichnisse überhaupt, seine eigentlichen Schilderungsmittel vor. Er wendet sie durchschnittlich nur an, um die seinen Hörern bekannten gegenständlichen Momente eines Geschehnisses zu verdeutlichen.

Folgt er aber dem Bedürfnis, seltene, unbekannte Gegenstände zur Anschauung zu bringen, so stehen ihm drei Methoden der Darstellung zu Diensten, je nach dem Objekt, dessen Bild er bei dem Hörer hervorrufen will: 1. Fabrikation. 2. Zusammensetzung der Bestandteile. 3. Bloße Aufzählung der Bestandteile. Die zweite Methode wendet er nur da an, wo ihm eine der beiden anderen zu brauchen verwehrt ist. Den Schild des Achill, die beiden Zepter, den Bogen des Pandoros läßt er fabrizieren vor den Augen eines Publikums, das selber Schilde hämmerte und Bogen glättete. Sobald aber ein Gegenstand komplizierter ist, aus verschiedenen ungleichen Teilen besteht, wie Agamemnons Kleidung und der Herawagen, dann begnügt sich Homer mit der Zusammensetzung dieser Teile. Wo auch das nicht mehr angeht, beim Palast und Garten des Alkinoos, da bleibt ihm schlechterdings nur die Aufzählung der Einzelheiten übrig. Er hütet sich jedoch vor der Fülle der Einzelheiten; er greift nur die vorstechendsten, markantesten heraus, im gegebenen Falle nur diejenigen, die den Palast und den Garten des Alkinoos von an-

deren Gärten und Palästen unterscheiden. Das sind wesentlich märchenhafte Züge. Wer von Homer in solchen Lagen die Verwandlung des Koexistierenden in Konsekutives fordert, der verlangt nichts weniger und nichts mehr als das richtige epische Prinzip ad absurdum geführt und verhunzt zu sehen. Er fordert nämlich nichts anderes als anstatt eines Eindrucks von Palast und Garten die Erbauung des Palastes und die Anpflanzung des Gartens. Das wäre nach Homers Gebrauch die Fabrikation an Stelle der Aufzählung der Einzelteile. Da die beschriebenen Gegenstände, also Garten und Palast, aus äußeren und inneren Teilen bestehen und durchaus nicht mit einem Blick überschaut werden können, so würde Anschaulichkeit viel weniger erzielt als bei minder komplizierten Objekten wie z. B. einem Zepter oder einem Wagen. Auch würde die regelrechte Auflösung des Koexistierenden in Konsekutives zu Episoden führen, welche wohl hunderte von Versen beanspruchen dürften.

Das Verderben der Epik reißt ein, sobald unnötige oder breite Schilderung, Reflexion, Gelehrsamkeit, Allegorie eindringen.

Am strahlenden Kunstwerk des Gottfried von Straßburg gewahrt man wenige blasse Flecken, die Krankheit und beginnenden Verfall der Epik vorauskünden. Gottfried schildert wie Homer nicht das Bekannte. Er schildert nur, wenn er etwas Besonderes damit erreichen, wenn er Sensation erzielen will. Er

ist ein zu großer Künstler, um nicht zu wissen, daß Schilderung vom Übel ist; allein er vermag dem Dämon des genialen Virtuosentums einige Male nicht zu widerstehen. Er maskiert oder ersetzt die Beschreibung ein paarmal durch allegorische Auslegung. Die vielbewunderte Musterung des zeitgenössischen deutschen Parnasses, die Dichtercharakteristiken und Poetenprofile sind ein besonders lehrreicher Fingerzeig für die Evolutionen, die zu jener Zeit in der Epik sich zu vollziehen anfingen. Sie beweisen nämlich, wie die damals in der literarisch gefärbten Gesellschaft erstarkte Fähigkeit des direkten Charakterisierens sich den Eintritt in die Poesie erzwingt. Weil sie das Gefüge der kunstvollen Schöpfung durchbrechen und weil sie ihrem Geiste und Beschaffenheit nach unepisch sind, bedeuten auch sie schon und vielleicht mehr als alles andere das nahende Welken der Kunstblüte. Aber sie sind an und für sich ein Meisterstück der Kunst und sie sind durchaus mit poetischen Mitteln geschaffen. Gottfried vergißt keinen Augenblick, sein Urteil in Dichterworte zu kleiden; gerade da, wo er seinem großen Rivalen Wolfram mit vollendeter Antipathie entgegentritt, steigert er sich in originellsten Wendungen und Bildern.

Man hat, beiläufig bemerkt, in seinen Auslassungen über Walther von der Vogelweide einen Preis der musikalischen, nicht der poetischen Leistungen des Lyrikers erblickt. Das heißt dem Dichter die Ausdrucksweise eines Musiktheoretikers oder Musikhistorikers zumuten,

d. h. übersehen, daß Gottfried die direkte technische Bezeichnung vermeidet und das Bild wählt, weil er Poet bleiben und nicht als Gelehrter sich ausdrücken will.

Zwei in verwandter Weise poetisch gefaßte Dichterbildnisse enthält der „Grüne Heinrich" Gottfried Kellers. Während der sechsundeinhalbhundert Jahre, die zwischen Tristan und Isolt und dem genialen Künstlerroman liegen, sind annähernd ähnliche nur in der Lyrik geschrieben worden. Sie sind die Dankesurkunden G. Kellers für Goethe und Jean Paul, von denen freilich die zweite anläßlich der Umarbeitung des Buches getilgt wurde. Hier kann man sehen, was es heißt: Der Dichter spricht! Hier löst sich die Charakteristik in Hymnus und Handlung auf. Alles ist Poesie, die auf dem Grunde der schärfsten künstlerischen Erkenntnis ruht. Diese Wandlung der Reflexion und Abstraktion in epische Bewegung ist umso bemerkenswerter, als Gottfried Keller ungefähr gleichzeitig mit der Niederschrift dieser Dichterbildnisse sich als richtiger Kritiker hervortat, indem er mit dem hellsten Bewußtsein das Können und Schaffen seines Landsmannes Jeremias Gotthelf zergliederte und würdigte. —

Bekanntlich hat in der deutschen Literatur kein abhandelndes Werk auf die poetische Praxis so stark gewirkt wie der Laokoon, eben deswegen, weil er aus dem Studium der epischen Technik auf die Heilung der epischen Technik zielte. Schon Wieland hat, worauf Erich Schmidt hinweist, ein Jahr nach dem Erscheinen

des unvergleichlichen Buches im „Idris“ sich als gelehrigen Schüler bekannt. Es ist früh aufgefallen, wie Goethe, durch den Laokoon aufmerksam gemacht, stellenweise in „Hermann und Dorothea“ geradezu nach dem Rezept arbeitet.

Sucht man ein ideales Paradigma zu Lessings Vorschriften, so ist es Hebels „Wiese“. Es ist bewundernswürdig, wie hier immer von neuem Beschreibung in Handlung umgesetzt wird, wie der Dichter fortwährend einen neuen Anlaß findet, diese Umsetzung zu bewerkstelligen. Man sollte in Schulen und Kollegien den Laokoon nie traktieren, ohne Hebels liebliches Idyll daneben zu haben. Es wäre interessant zu wissen, ob Hebel Lessings Laokoon gekannt hat oder ob ihm das Studium der Alten und die Intuition den rechten Weg wies.

Prachtvolle Beispiele der Umsetzung des Nebeneinander in das Nacheinander bietet Carl Spitteler in seinem „Olympischen Frühling“, der Geist und Haltung des großen Epos besitzt.

Auch bei ihm erscheint das Ankleidemotiv: Die Himmelstöchter kleiden sich an, anstatt daß man sie angekleidet kommen sieht. Das Ankleiden selbst ist bereichert und verlebendigt durch eine Reihe von Begleitgesprächen:

Doch unten in des Labyrinthes grauem Düster
Erwachte nach und nach ein munkelndes Geflüster.
Und blinzelnd mit den Wimpern, die der Schlaf noch schloß,
Ermahnten strafend sich die Töchter Uranos:

„Frisch auf! Ihr Schwestern, Eure jungen Glieder rührt!
Des Phönix Stimme, mein' ich, hab ich längst gespürt."
Husch! Aus den Kissen, welch ein wimmelndes Gewühl!
Und doppelfüßig sprangen sie geschwind vom Pfühl.
Und wie sie nun, ein Knie aufs andre Knie gebogen,
Die schmeichelnden Sandalen um die Knöchel zogen,
„Sag an," begannen sie, „geliebte Schwestern traut,
Was hat dein töricht Mädchenherz im Traum geschaut?
Geschah dir Liebes? oder ward dir bang und wehe?
Doch was es immer sei, das melde und gestehe."
„Mein Traum," versetzte sie, „war licht und wohlgetan.
Der Gäste freundlich Antlitz schaut' ich fröhlich an.
Wir boten hin und her die Hand uns friedlich dar
Und wohnten brüderlich beisammen Jahr um Jahr."
„Ei sieh nur, wie doch manches wunderlich gerät!
Denselben Faden hab' auch ich im Traum genäht."

Und wie den Hals sie streckten durch des Kittels Falten
Und um den schmalen Leib den engen Gürtel schnallten:
„Erkläre, liebe Schwester, und ergründe mir:
Schnee ist dein Röcklein, Lilien sind die Schuhe dir
Und Silberschaum dein Gürtel. Solltest du's bereuen,
Im schmucken Festtagskleid die Gäste zu erfreuen?"
„Mein Herz springt hoch. Es ist so glücklich und so rein.
So muß auch mein Gewändlein weiß und blendend sein."

Und als das ungefüge üpp'ge Lockenhaar
Bewältigt und mit Nadeln festgezwungen war:
„Die Wahrheit frage, liebe Schwester, was sie spricht:
Bin ich erträglich oder häßlich von Gesicht?"
„Die Wahrheit sagt's, die Sonne wird's bejahen müssen:
Schön bist du, dessen will ich dir den Nacken küssen."

(Olymp. Frühling. Die Auffahrt. Fünfter Gesang. S. 87.)

Kann oder will Spitteler die Schilderung einmal nicht umgehen, so begnügt er sich nicht mit dem lebhaften Nacheinander, sondern er belebt zugleich durch Gestaltenschöpfung. Man vergleiche z. B. die Schilderung des Gewitters in „Poseidon mit dem Donner":

„Holla!“ rief lachend aus dem Fenster Zeus: „Wohin?
Was hast du mit dem Feuerkolben im Beginn?“
Großartig sprach Poseidon: „Antwort geb' ich keine.“
Und stampfte durch Gemüs und Kraut ins Ungemeine.
Den Gigas wägend, tat er einen Probestreich,
Da heulten tausend Regenwolken Sturm zugleich.
Pang! Blitze prasselten. Hüwih! Die Luft zerriß.
Und um die Füße stürzt' ihm Höllenfinsternis.
Also von Rauch umquirlt, umqualmt von Schwefelschwärze,
Stieg ihm der Geist und Ungeheures schwang sein Herze.
(Olymp. Frühling. Die hohe Zeit. S. 66.)

Besonders bezeichnend für diese Kunst Spittelers ist die Schilderung des Weltbildes, wie es der Artemis im Wagen erscheint:

Die Worte jauchzte Artemis. Und unterhalb
Der Sonnenreise stand auf jeder grünen Alp
Das Göttervolk und Mensch und Tier, in Hast versammelt,
Die Botschaft zu erwahren, die der Ruhm gestammelt.
Die Erde ward und der Olympos laut von Grüßen.
Und Beifall streckt' ein Jubelband zu ihren Füßen.
Über den Wagen lehnte Artemis sich vor.
Da lief die Welt ihr nach und rief zu ihr empor:
„Was magst du? Wähle ohne Ziererei und Scham;
Ich habe aller Dinge War' in meinem Kram.
Willst du vielleicht Gebirge?“ Sprach's und warf
Sie kettenweise hin. „Sind Fluren dein Bedarf?
Da nimm sie. Willst du Städt' und Dörfer? Flüss' und Seen?
Ich hab's zu Hunderten. Schau her, da kannst du's sehen.“
Und tollen Laufes taumelten, mit Bluft beladen,
Vorbei die Hügelreihen, hingemäht in Schwaden.
Indes dahinten, links und rechts, im Gegenzug
Bedächt'ge Wälder gingen mit dem Wagenflug.
Doch welterhaben, stolzen Schrittes stätig stieg
Das Sonnenschiff und seine Räder rollten Sieg.
(Olymp. Frühling. Die hohe Zeit. S. 56 ff.)

Anhang

Lessings Laokoonentwürfe



A 1

a

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, ob und was für Gedanken sie malen müsse.

Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedne Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besonderen Regeln für eine jede.

Die Malerei brauchet Figuren und Farben in dem Raum. Die Dichtkunst artikulierte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich, dieser ihre sind willkürlich. Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann der Maler auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper seien, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Vergangene am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper

nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neueren Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Maler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte seiner Kunst und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen einer Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein, als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.
Ovid. Metamorph. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.
ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. — ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht:

Die hohlen Schiffe — κοιλῇς παρὰ νηυσί.

Den Scepter σκῆπτρον χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον α. 244.

b

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er sagt bloß, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein. Es verlohnet sich der Mühe, die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube, sie sind die:

1) Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eigenes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzeln Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu lassen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehen, als in der Wirkung, welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2) Gesetzt auch, daß alle Menschen einerlei Züge und Ebenmaß für gleich schön hielten; so ist es doch ganz etwas anders, diese Züge mit einmal neben einander übersehen, und ganz etwas anders, sie nach einander zugezählet bekommen. Jenes kann der Maler thun, und die Schönheit ist daher sein eigentümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzählung der schönsten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche

das mittelmäßigste Gemälde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemälde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Säule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3) In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein, und durch die Auflösung der partialen Begriffe, aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr, als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile neben einander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er füget sofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beispiel die Schilderung des Agamemnon, β, V. 478—481, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichnis voranimmt.

c

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet. Iliad. π. 789, 90 wo Phöbus unsichtbar dem Patroklus entgegenkommt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen sein?

Iliad. 19. Cayl. p. [104]. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben; ihre Nymphen müssen sie tragen; Iliad. V. 38. 39. Caylus glaubt, daß

die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bei der Dacier, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Nasenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

> Πατρόκλῳ δ' αὖτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρόν
> Στάξε κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρὼς ἔμπεδος εἴη.

Doch lesen hier einige codices κατὰ ῥινοῦ, per cutem omnem. Dieses durch die Nase scheinet mir indes doch beibehalten zu sein; um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben diesem Buche V. 353 träufelt Minerva es ihm in die Brust ἐνὶ στήθεσσι, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

A 2

I

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übele Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche Begriffe erregen könne, ohne

sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Kritikus öfters zu ungegründeten Urteilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nach dem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleget.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der anderen eigentümlich sind, und die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

II

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben

folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzweck entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*. Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*.

III

Nachahmende Zeichen *neben einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander oder deren Teile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der *Malerei*.

Nachahmende Zeichen *auf einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der *Poesie*.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem *Raume*, sondern auch in der *Zeit*. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das *Centrum* einer *Handlung* sein. Folglich kann die *Malerei* auch *Handlungen* nachahmen, aber nur *andeutungsweise* durch *Körper*.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

IV

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neuern, besonders der Thompsonschen Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für ein Ding nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Ge-

mälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte, sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unseren Augen Stück vor Stück zusammensetzen (Iliad. E. 720). Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unseren Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. B. 41—46). Sein Scepter ist χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον; aber wir sollen von diesem wichtigen Scepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was tut also Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters;

nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun ist er der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus (Iliad. B. 101). Und so kenne ich endlich den Scepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das homerische Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berühret, und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte erraten lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er drückt sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen, und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie nebeneinander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmet hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedichte auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurieret haben!

Bleibet aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg, ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem, als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer;

und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Tränen kostet.

VI

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegenteil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben.

Hingegen würde die Häßlichkeit in Ansehung ihres Wesens kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die aufeinanderfolgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung ebensowohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente ver-

eitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — Wann er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles.

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adoucieren, fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde heraus zu lassen. Klotz aber hat unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.

Auch das Häßliche als Schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Komposition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben sein könnte.

VII

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Teilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Maler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.



Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerlei zu erreichen; und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfes zu gefallen. Er glaubte, es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wann der Zuschauer nur illudiert wird.

VIII

Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano den Raub der sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewisses schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen; heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des anderen innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget sieht, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beiwörter, Adverbia, Participia so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, deren öftrer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen malerischen Dichter nennt, und in welchem Verstande Thompson mehr Maler ist, als Homer.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern: eine Freiheit, deren sich die größten Meister bedienet haben. Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel redender, so viel dichterischer heißt.

Wie aber der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin bestehet, daß er diejenigen

Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie getan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen, anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte, sein Kunstgriff liegt in der Perspektiv.

Was ist also die Perspektiv des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle perspektivisch ausgeführet, welches ihnen eben das Leben giebet, das so sehr rühret, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.

IX

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll, da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar



daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt, so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Übertragung dieses malerischen Grundsatzes in der Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren, wo nicht veranlaßt, so doch bestärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern gerade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommner, je mehrere, je verschiednere und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß, wenn ihn der Dichter unglücklicherweise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommnen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. Und das kommt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kommt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibt, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keinesweges poetisch ist.



X

Die Poesie zeigt uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr ziehet ein Teil den anderen, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr malerisch sein, in der Malerei selbst aber es zu sein aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

Z. E. Bei dem Dichter ist Herkules

> — rabidi cum colla minantia monstri
> Angeret, et tumidos animam angustaret in artus,

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschlossene Atem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man den Maler oder Bildhauer dieses aufführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzt, wo einschlagen muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehr zugleich leiden, wo ich ihn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein bei Spence, Tab. XVII. 3.)

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bei dem Dichter malerisch sei, was auch wirklich auf der Leinwand oder in Marmor einen guten Effekt haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar

darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sein, die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers tut, der notwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahieren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahieren konnte.

XI

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge, sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind; und Milton ist seinem geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu tun findet, als bei dem Milton, rühret nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern, ist der Maßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Maler, aber kein Maßstab des Vorzugs der Dichter selbst.

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem malerischen Teile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist,

welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann.

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht, sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die simpeln Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihresteils den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Denn diese Fakta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Fakta zu erfinden ein ganz anderes Talent als Fakta malen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Fakta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

Wenn es so ist, desto besser. Aber es ist nur zufälligerweise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommner.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde. Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der ratschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετά δέ σφισι πότνια Ἥβη,

Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Ein güldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedient und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken, so beratschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß beratschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber tun sie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil sich beratschlagen lassen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nachdem sie alle zugleich ratschlagen und trinken sollen. Piccart, der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeiget die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber gerade so viel hätte Piccart tun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren.

Doch alles dieses beiseite gesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es ebenso machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. Δ. 105—126), wo Pandarus auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein

vortrefflicher ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Übersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Verteilung Lichts und Schattens ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.

Ist dem so: so dünkt mich, ist unsere heutige Malerei gerade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz sind viel zu musikalisch, um den Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a und e, was drüber ist, ist vom Übel. So auch der Maler; erzähle was du willst, erzähle wie du willst, gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gib ihm Gelegenheit, nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Maler, sparst, desto mehr wirst du sein Mann sein.

XII

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemälde des Homers gewählet. Was Homer selbst malet, ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leeresten, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt, auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt tut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgesparet hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstracks zuwider ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, ἠέρι πολλῇ oder in Nacht νυκτί verhüllen und davon führen. So Venus den Paris, Iliad. γ. 381; so Neptun den Idäus, Iliad. ε, 23; so Apollo den Hektor v. 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisieren, und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feind verborgen stehet, ist wider die Meinung des Dichters, und heißt aus den Grenzen der Malerei herausschreiten, indem diese

Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz diese Wolke ist hier nichts besser als die beschriebnen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie gibt zu so schönen Berechnungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen, τρὶς δ'ἠέρα τύψε βαθεῖαν (Iliad. v. 446); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe.

Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorn des Achilles (Tabl. V, Iliad. 1) rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt, unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß, und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann als durch eine Wolke? — So soll man,

was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer französischer Künstler in der einzeln Bildsäule des Achilles, den Zorn des Helden, als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihilfe der Figur dieser Göttin ausdrücken konnte; warum rät er nicht lieber dem Maler, auch aus seiner Komposition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Komposition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homer eine zusammenhängende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber notwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst miteinander handgemein werden (Iliad. φ. v. 385 u. f.), so geht bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedne notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden;

ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höheren Wesen, diese höhere Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars:

τόν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die trojanischen Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit (Iliad. ε 303), und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen gibt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht ein Mann, Männer aus dieser Zeit waren es, die diesen Stein zu einem Grenzstein aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steins proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemälde für homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus es unseren Malern zu tun anrät.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalet hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35. sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ξ. v. 102) videtur, id ipsum describentis. — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium, oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (Iliad. γ. v. 156) darunter zu setzen (Valerius Maximus lib. III cap. 7). Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nikostratus (Aelian lib. 14. 47) voller Erstaunen vor diesem Bild des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreifen konnte, was denn Nikostratus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte. Wann du meine Augen

hättest! sagte dieser. Aber Nikostratus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr tun als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst, wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibt die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzücket.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter andern aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl, als in dem andern harmonieren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen: (Iliad. α. 528. Valerius Maximus, lib. III cap. 7.)

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ᾽ ὀφρύσι, νεῦσε Κρονίων.
Ἀμβρόσιαι δ᾽ ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ᾽ ἀθανάτοιο· μέγαν δ᾽ἐλέλιξεν Ὄλυμπον

bei Bildung seines olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben propemodum ex ipso coelo petitum. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop presente à l'ésprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage etc. Er schränkt den Nutzen, den sie dem

Künstler geleistet, und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unserer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich:

Klopstocks Zeilen (Erster Gesang 141), wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag': Ich bin ewig!
Sag' und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!"

sind unstreitig ebenso erhaben als jene Zeilen des Homers und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Teil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert. Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

A 3

Erster Abschnitt

I

Laokoon: Widerlegung der Winkelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schön-

heit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

II

Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen, in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide voneinander abgehen.

IV

Beider Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Übereinstimmung, daß der eine den anderen vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.

V

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besonderen Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden, 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegorischen Wesen.

VI

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhängende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des Dichters.

VII

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde, und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malet fortschreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX

Beantwortung der Einwürfe wider das homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter malet das aus, was der Künstler intendieret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt

I

Winkelmanns Geschichte der Kunst ist indes erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urteilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neuern Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winkelmann nicht ganz zu schanden machen wollen; und warum.

II

Beweis aus dem ἐποίει und ἐποίησε, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III

Ist er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann setzt, so verdient er es doch daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Übrigens hat sich Winkelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV

Sein Ausspruch, daß die neuern Dichter jenseit der Alpen mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Kommentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.

V

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so tut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedene Zeiten auf einem Raume vorstellet.

VI

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert.

Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte recht, ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der Schönste unter den Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Litteratur.

NB. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.

VIII

Schönheit der malerische Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern, und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.

IX

Leblose Schönheiten umsomehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher

der geringere Wert der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Scenenmalerei entstanden.

X

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Tiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit, in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Moses' Vermutung; aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel

finden kann, so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der h. Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz anderen Stile und unter ganz anderen Bildern geschehen sein.

XIV

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemeinsam sind.

Dritter Abschnitt

I

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.

II

Sie hören auf, natürliche zu sein, durch Veränderung der Dimensionen. Notwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den er-

habnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III

Die Zeichen der Poesie sind lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge aufeinander und nebeneinander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organe kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V

Mißbilligung allzu weitläufiger Allegorien, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raffaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die Neuerer so weit übertroffen.

VII

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII

Notwendigkeit, alle schönen Künste einzuschränken und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

IX

Von der Erweiterung in der Malerei der neuern Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Teile nicht anstößig sein würde.

X

Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles' Rat, die Taten Alexanders zu malen.

Anhang

I

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winkelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Die Meister des Schildes vom Ajax etc.

II

Von dem Borghesischen Fechter.

III

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV

Von der Kunst in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V

Vermutung über das Netze p. 203.

VI

Von den Schulen der alten Malerei, und von den asiatischen Künstlern.

A4

1. Abschnitt

Winkelmanns Text. p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. Il. p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beim Homer schreien die größten Helden, Venus und selbst Mars schreien.

   Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbnisse zu weinen verbietet.
4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuts der nordischen Völker; Exempel aus dem Borrichius.

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage, welcher hat die schöne Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr, beide und beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem Besonderen ganz verschiedne Wege bereiten:

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des Sichtbar-Schönen und Erhabenen. —

   Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Thimanthes.

2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.

   Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus.

Vermutung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen mit sehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

2. Abschnitt

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermutung, daß sie den Virgil nachgeahmet haben können, und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

1. Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.
2. Sie stellen den Laokoon vor anders als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigene Erfindung des Virgil zu sein scheinet.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die W. in s. G. d. Kunst vermutlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, und um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worin er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt

1. Herr Wink. selbst hat es in s. G. d. Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter, p. 167, besonders 169.

   Bei Gelegenheit seine Vermutung vom Philoktet p. 170.

   Meine Verbesserung des Plinius.

2. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon.

Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.

Vermutung aus dem ἐποίησε.

4. 5. Abschnitt

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei als dem Maler:

4. In Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.
5. In Ansehung des Ekels. Exempel des Philoktet nebst der Szene der Hungrigen beim Beaumont.
Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abschnitt

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er 3. E. 170 sagt: sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit als nach dem Bilde der Dichter vorgestellet haben.

Ausleg.: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehen sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung;

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei, und daß Milton nach ihm der größte.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Adolf Frey:

Conrad Ferdinand Meyer

Sein Leben und seine Werke

Geheftet 6 Mark. In Leinenband 7 Mark

Es ist ein eigentlich ergreifendes Buch; Meyers tiefste Seele wird uns daraus klar, trotzdem der Verfasser sagt: „Mich lockte die Zeichnung der realen Welt und der sicheren Vorgänge." Da aber Adolf Frey selbst ein Dichter ist, so gewinnen die „reale Welt und die sicheren Vorgänge" in Meyers Leben bei ihm einen Glanz der Poesie, wie er nur wenigen Biographieen eigen ist. Aber auch rein sachlich ist das Buch vom höchsten Werte; es geht damit über einer Dichtergestalt, deren Entwickelung bis jetzt sozusagen im Dunkeln lag, eigentlich die Sonne auf.

Nationalzeitung, Basel

Arnold Böcklin

Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde

Mit einem Jugendbildnis Böcklins von Rudolf Koller

Geheftet 4 Mark 50 Pf. In Leinenband 5 Mark 50 Pf.

... Was Frey über den Maler Böcklin und die Technik seiner Kunst sagt, ist nicht minder fein als das, was er über den Menschen Böcklin zu berichten weiß, denn alles schöpft er aus den Quellen eigener Erfahrungen und aus dem Schatz mündlicher Überlieferungen geistvoller Freunde. Wer sich ein Bild des großen Meisters machen will, das der Natur am nächsten kommt, der muß das vortreffliche Buch Adolf Freys gelesen haben, das so reich ist an starker Handlung wie psychologischer Feinheit. Es zählt zu dem Besten, was über Arnold Böcklin, den Dichtermaler, je geschrieben wurde.

Berliner Neueste Nachrichten

Vom nämlichen Verfasser erschienen:

Gedichte 1886. — J. G. v. Salis-Seewis. 1889. — Festspiele zur Bundesfeier. Dritte Auflage. 1891. — Erinnerungen an Gottfried Keller. Zweite Auflage. 1893. — Duß und underm Rafe. Füfzg Schwizerliedli. Zweite Auflage. 1898. — Erni Winkelried. Tragödie. 1893. — Totentanz. 1895. — Jacob Frey. 1897. — J. V. v. Scheffels Briefe an Schweizer Freunde. 1898. — Zürcher Festspiele. 1901.